THE UNIVERSITY OF ALBERTA

DAS TIER UND SEINE DICHTERISCHE FUNKTION IN DEN KLASSISCHEN MITTELHOCHDEUTSCHEN ARTUSEPEN

by

© Gertrud Jaron LEWIS

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1971

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Das Tier und seine dichterische Funktion in den klassischen mittelhochdeutschen Artusepen," submitted by Gertrud Jaron Lewis in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

ABSTRACT

The intention of this study is to investigate the role of the animals in the major Middle High German Arthurian epics. As an aid to understanding the medieval concept of specific animals, the Physiologus and other natural histories and medieval zoological works are used. The main interest of the study is not the animal itself but its poetic function; it is expected that a broader understanding of the animal within the epics will lead to a better comprehension of the work of art as a whole.

Hartmann von Aue depicts the horse as a central animal in Erec. It has a religious meaning for Erec, and for Enite the beautiful horse is a symbol of her inner well-being. As such it turns out to be structurally important. Among the other animals, Arthur's white stag, for example, throws an ironic light on the inactive king of the pleasure court because of the little significance attributed to its hunt. The hunting-birds play a role in metaphors as well as in courtly hunting-scenes.

In Iwein the ideal Arthurian world does not include animals within its realm except for the usual horse. The world outside the Arthurian court, however, shows animals and people relating to each other. Iwein, who fails in

his encounter with this outside world, falls into a beast-like state and thereby represents the extreme opposite to the Arthurian society with its complete lack of bestiality. After his recovery Iwein's friendship with the lion helps him to find a balance between the two extremes he has experienced. His union with the lion is interpreted as his accepting all realms of reality and thereby becoming a full personality and outgrowing the Arthurian society.

Wolfram von Eschenbach uses an abundance of animal metaphors for characterization, for comic relief or for emphasis in certain scenes. He also makes use of heraldic animals to describe his heroes and their opponents. The Grail horses in Parzival combine structurally the two strands of the epic narration. Dream animals offer insights into characters. The mythical animals finally play an important role in mystifying the Grail story.

In Gottfried von Straßburg's Tristan the strange little dog Petitcreiu represents symbolically the seemingly beautiful but sterile relationship between Tristan and Isolde. Three major animals, the boar, the dragon, and the white stag of the grotto, reveal the ambivalent character of Tristan as being simultaneously courtly and well-educated and uncourtly and brutal.

These four Arthurian epics generally show a moderate use of animals. Unlike the animal in the fables or in the

great number of minor Middle High German Arthurian epics, these animals are not humanized; they neither talk nor act as disguised persons. Yet whenever an animal appears in these works, it is poetically well-integrated and has a specific function in contributing to character delineation, theme or structure.

ACKNOWLEDGEMENTS

I am very grateful for the Province of Alberta and Izaak Walton Killam Fellowships as well as for the present Canada Council Fellowship that have enabled me to pursue graduate studies and research. Also I would like to thank the professors of my advisory committee, especially my supervisor Dr. Eugene Egert, for their interest and critical questioning. At this opportunity, I wish also to express my gratitude to my first teacher at this university, Dr. D. G. Mowatt, whose stimulating ideas initiated my interest in the German medieval literature, which has since grown into a deep love of this period. Last not least I wish to thank my husband who strongly urged me to resume academic work and who has encouraged my studies throughout many years; with him I share an interest in the Middle Ages and a love of poetry in general.

G. J. L.

To Jack

and our three sons,

Justin and Tilman and Martin

INHALTSVERZEICHNIS

I

EINLEITUNG

Den unmittelbaren äußeren Anlaß zu dieser Arbeit bildete ein kurzer Artikel von Maria Bindschedler, "Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters," der "die literarisch gestaltete Tierwelt als solche" in der mhd. Dichtung untersucht.[1] Ihr kam es bewußt nicht auf die Tiere des Tierepos oder der Fabeldichtung an, sondern auf die Phantasietiere oder die "wirklichen" Tiere der Dichtwerke des deutschen Mittelalters. Bindschedler beabsichtigt keine gründliche Studie, greift vielmehr "aus ganz verschiedenartigen Gattungen mittelalterlicher deutscher Dichtkunst Beispiele" heraus.[2] Gerade damit aber scheint sie eine gründliche Untersuchung herauszufordern, wie sie in dieser Arbeit beabsichtigt ist.

Eine detaillierte Studie des Tieres in der gesamten mhd. Dichtung--selbst wenn die eigentliche Tierdichtung außer acht gelassen wird--müßte den Rahmen einer Dissertation sprengen. Deshalb soll diese Arbeit auf einen Ausschnitt der mittelalterlichen deutschen Dichtung begrenzt werden, nämlich auf die Interpretation der klassischen mhd. Artusepen. Sie fallen in die Epoche zwischen 1180 und 1210, eine Zeit, in der das Tier in den anderen Dichtungen überhaupt keine Rolle spielt, denn sowohl die Tierepen als auch die Fabeldichtung setzen während dieser Zeitspanne aus, und auch die

geistliche Literatur mit ihren zahlreichen symbolisch-allegorischen Tierwertungen kommt vorübergehend zu einem Stillstand. Daß das Interesse am Tier selbst während dieser Epoche jedoch nicht verloren ist, wird in den folgenden Interpretationen gezeigt werden.

Die Methodik der vorliegenden Arbeit ist im wesentlichen die von Bindschedler angeregte: das Tier wird nicht um seiner selbst willen untersucht, sondern als ein unlösbarer Bestandteil des dichterischen Gesamtwerkes. Sein Stellenwert innerhalb des gegebenen Textzusammenhangs und seine unmittelbare oder auch weitreichendere poetische Funktion spielen die vornehmliche Rolle in den Untersuchungen. Um die dichterische Funktion des jeweiligen Tieres voll erfassen zu können, erscheint es oft von Nutzen und meistens unerläßlich, einen Einblick in das mittelalterliche Verständnis des betreffenden Tieres zu gewinnen. Zu diesem Zweck wird häufig auf außerliterarisches Material zurückgegriffen, sei es auf die pseudo-wissenschaftlichen mittelalterlichen Zoologien oder auf mittelalterliche Fachliteratur.

Die große Fülle der Naturgeschichten des Mittelalters, vor allem aber die an Hand der zahlreichen Manuskripte und Übersetzungen feststellbare unvergleichliche Verbreitung des _Physiologus_,[3] der neben der Bibel vielleicht sogar das meistgelesene Werk des Mittelalters war,[4] zeugen vom In-

teresse des mittelalterlichen Menschen am Tier, wobei Mythisch-Fabulöses und Faktisches untrennbar miteinander verwoben sind. Zum Verständnis der zu benutzenden zoologischen Texte innerhalb der Werkinterpretationen ist es wichtig zu sehen, daß die gesamte mittelalterliche Konzeption des Tieres nicht von der Physiologus-Tradition zu trennen ist. Ohne auf die Entstehung und Verbreitung des Physiologus einzugehen,[5] muß betont werden, daß sich die mittelalterlichen Naturgeschichten und die verschiedenen Fassungen des Physiologus so sehr gegenseitig beeinflußten, daß eine genaue Differenzierung des Materials unmöglich geworden ist.[6] Der markanteste Unterschied zwischen den naturwissenschaftlichen Werken und den verschiedenen Versionen des Physiologus liegt nicht in den Tierbeschreibungen, sondern in den allegorisch-moralischen Ausdeutungen, die im Physiologus unvermeidlich zu finden sind, die bisweilen aber sogar auch in den übrigen Zoologien auftauchen. Zur Erhellung der mittelalterlichen Tierauffassung werden daher sowohl der Physiologus als auch die Naturgeschichten von Herodot über Aristoteles bis zu Konrad von Megenbergs Buch der Natur, der ersten deutschen Naturgeschichte, herangezogen. Da diese Werke nicht um ihrer selbst willen studiert, sondern nur als Interpretationshilfe konsultiert werden, spielt es hier keine Rolle, inwieweit man von ernst zu nehmenden zoologischen Darlegungen reden kann, oder ob es sich beispielsweise bei Hugo von

St. Viktors De bestiis et aliis rebus wirklich um ein Werk des Viktoriners handelt oder--wie die neuere Forschung behauptet[7]--um die Schrift eines anderen Autors. Der Beitrag zum mittelalterlichen Verständnis des Tieres bleibt bestehen, ganz gleich um welchen Autor es sich handelt, oder auch ob seine Tierdarstellungen in der heutigen Zoologie als unwissenschaftlich abgelehnt werden. Auch für die Chronologie der hier angewandten naturwissenschaftlichen Werke muß eine Einschränkung gemacht werden. Die Entstehungszeit eines Werkes wird nicht immer streng berücksichtigt, denn es wird vorausgesetzt, daß das Ideengut, das in den jeweiligen Schriften seinen Niederschlag fand, nicht plötzlichen Erkenntnissen, sondern allmählichen Reifeprozessen unterworfen war, also auch vor seiner schriftlichen Fixierung bekannt sein konnte. Neben diesen Naturwissenschaften werden bisweilen auch Werke der mittelalterlichen Fachliteratur herangezogen, insoweit sie einen Einblick in die dichterisch gestaltete Tierwelt bieten kann. Als Prinzip der Auswahl gilt dabei, daß alles das, was zur Vergegenwärtigung des poetischen Textes dienen und damit eine Lesehilfe sein kann, wertvoll für die Interpretation ist.

Eine Übersicht über die für das Thema des Tieres in der mhd. Literatur geleisteten Vorarbeiten ergibt, daß bisher vornehmlich die Fabeln und Tierepen untersucht

wurden. Unter den neueren Arbeiten müssen dabei Hans Robert Jauss, Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung,[8] und Helmut de Boor, Über Fabel und Bîspel,[9] als repräsentativ genannt werden. Das Tier in der mhd. geistlichen Dichtung wurde kürzlich in der Dissertation Dietrich Schmidtkes, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500),[10] behandelt. Die frühe Dissertation von Otto Batereau, Die Tiere in der mittelhochdeutschen Literatur,[11] beschränkte sich auf eine Aufzählung der in der mhd. Dichtung genannten Tiere. Von den verschiedenen Tierbehandlungen in den Monographien einzelner Dichtungen soll hier nur Anton E. Schönbach, Über Hartmann von Aue,[12] als typisch für die Forschungsmethode herausgegriffen werden, die aus Anlaß der Quellenforschung ebenfalls auf mittelalterliche Naturgeschichten zurückgreift, dabei jedoch die künstlerische Integrierung des Tieres unberücksichtigt läßt.

Als direkte Vorläufer der in dieser Arbeit angewandten Methode müssen folgende Forscher genannt werden: Richard Kienast, "Walthers von der Vogelweide ältester Spruch im 'Reichston': Ich hôrte ein wazzer diezen (8,28 Lachmann),"[13] der zum besseren Verständnis des Gedichtes u. a. auf Augustinus, Johannes Scotus Erigena und Hildegard von Bingen zurückgeht; und Beryl Rowland, die für bestimmte

Tiererwähnungen in Chaucer erläuternd die mittelalterlichen Naturwissenschaften zu Rate zieht;[14] und schließlich A. T. Hatto, der in einzelnen Untersuchungen bestimmter Tiere in der mhd. Dichtkunst, z. B. "Der minnen vederspil Isôt"[15] und "Poetry and the Hunt in Medieval Germany,"[16] u. a. auf das inzwischen unerläßliche Lexicon of the Medieval German Hunt seines Schülers David Dalby[17] zurückgreift. Alle diese Arbeiten nehmen außerliterarische Texte zu Hilfe, um das mittelalterliche Tierverständnis zu erhellen, aber alle beabsichtigen vornehmlich, den dichterischen Wert des Tieres innerhalb des poetischen Textes zu erfassen.

Der Forschungsbeitrag der hier vorliegenden Arbeit besteht darin, erstmalig die vier klassischen mhd. Artusepen in ihrer Gesamtheit vom Aspekt des Tieres aus zu untersuchen. Dabei sollen die Tiere in Metaphern und Vergleichen und sowohl die nur erzählerisch erwähnten Tiere als auch die in der epischen Wirklichkeit des dichterischen Werkes auftretenden Tiere interpretiert werden. Die poetische Funktion des jeweiligen Tieres bildet den Mittelpunkt der Erörterung. Es ist die Intention dieser Untersuchung, durch die Interpretation der Tiere zum besseren Verständnis des Gesamtwerkes beizutragen.

II

EREC

Vom Tierthema aus interessiert dieses erste deutsche Artusepos vorzüglich des Pferdes wegen, sei es allgemein als Reittier, als Damenpferd oder im ritterlichen Turnier. Doch finden sich daneben viele andere Tiere, die teils in den Handlungsverlauf eingefügt sind, wie der Sperber oder Artus' weißer Hirsch oder als einfaches Jagdobjekt, oder die nur im Zusammenhang mit einzelnen Charakteren erwähnt werden, ohne selbst innerhalb des epischen Geschehens aufzutreten. Alle diese Tiere sollen interpretiert werden, auch wenn sie nur metaphorisch oder als Szeneriegestaltung angewandt sind. Als erhellender Vergleich soll bisweilen auf die afrz. Vorlage, Chrétiens Erec et Enide, verwiesen werden, doch bleibt das Tier im mhd. Erec das Ziel der Untersuchung. Die Interpretation beabsichtigt, vom Thema des Tieres aus einen Einblick in Hartmanns von Aue Erec zu gewinnen, um zu sehen, ob dieser Ansatzpunkt neue Verständnismöglichkeiten dieses dichterischen Werkes zu bieten vermag.

1. Das Pferd allgemein

Wenn der Leser vom Aspekt des Tierthemas aus den fragmentarischen Beginn des Erec überblickt, fällt ihm eine ständige Wiederholung des Verbes "rîten" auf (sieben mal in den ersten 75 Zeilen). Es handelt sich dabei ein-

fach um die Fortbewegung der epischen Charaktere, doch ist das Pferd bei der Verwendung dieses Verbes jeweils impliziert, auch wenn es nicht eigens erwähnt wird.[1] Dadurch wird der Eindruck einer großen Anzahl von Pferden in diesem Epos hergestellt. Denn als Fortbewegungsmittel ist das Pferd ganz allgemein vorhanden, unabhängig von Rang oder Stand des jeweiligen Charakters: die Königin Ginover reitet ebenso wie ihre Bediente, der Zwerg Maliclisier ebenso wie die Ritter Erec oder Iders. Deshalb aber gewinnt die geringste Qualifizierung dieses Wortes "rîten" eine besondere Akzentuierung, wozu die ersten Zeilen des Erec als Beispiel dienen mögen. Denn dort wird von Ginover und Erec gesagt: "nû riten si unlange vrist / neben einander beide . . . ." (5 f.)[2] Dieses Nebeneinanderreiten hat die Funktion, die harmonische Gesamtheit der Gruppe zum Ausdruck zu bringen, die in scharfem Gegensatz steht zur späteren Disharmonie zwischen Erec und Enite, die sich u. a. im Hintereinanderreiten zeigt (vgl. 3097); und vielleicht deutet die Unterbrechung der Harmonie durch den Zwerg hier die spätere Krise zwischen Erec und Enite bereits voraus. Diese erste Szene ist durchaus typisch für das ganze Epos von diesem Aspekt her, weshalb man bereits hier verallgemeinernd feststellen kann, daß das Reiten eine solch normale Tätigkeit und das Pferd eine beinahe allgegenwärtige Erscheinung

ist, daß beide nicht eigens erwähnt zu werden brauchen. Werden sie aber hervorgehoben, dann kommt ihnen eine ganz besondere Bedeutung zu. Deshalb erhalten die langen Pferdebeschreibungen in Erec ein solches Gewicht.

Der Erzähler erwähnt Erecs Pferd erstmalig, als Erec im Gebiet des Herzogs Imain nach einer Unterkunft sucht, denn es wird wiederholt betont, wie ärmlich der junge Ritter ist, der nichts besitzt "wan daz phert und sîn gewant." (244 und 296 f.) Das Pferd also gehört zur notwendigen Ausstattung, wird aber keineswegs vernachlässigt, wie es Koralus mit den ersten Zeichen seiner Gastfreundschaft deutlich macht, da er nach dem Gruß sofort Erecs Pferd versorgen läßt (vgl. 318). Eine ähnliche Gleichschaltung des Pferdes mit der Kleidung begegnet erneut bei der Hochzeitsfeierlichkeit am Artushof, wo die Armen als Ausdruck der festlichen Freude beschenkt werden: "beide ros unde wât / gap man der swachen diet." (2183 f.) Daneben wird der Reichtum dieses Festes formelhaft gepriesen, "dâ was alles des diu kraft / des liute unde ros solden leben" (2137 f.), was auf eine fast unterschiedslose Behandlung von Gästen und Pferden deutet.

Dennoch werden sogar bei diesem Fest verschiedene dieser nur als Gebrauchsgegenstände erwähnten Pferde eigens ausgezeichnet. Beim feierlichen Einzug der Gäste

nach dem jeweiligen Rang der Würdenträger sagt Hartmann von den fünf jungen Königen:

> (diu ros diu die jungen riten)
> garwe swarz sam ein raben,
> diu enkunden niht wan draben. (1961-63)

Auf Rappen reiten diese Herrscher, ein zweifellos positiv gemeintes Attribut ihrer auch sonst sehr glanzvollen Aufmachung. Die Farbbeschreibung "swarz sam ein raben" *per se* hat mit dem implizierten Tiervergleich nichts mehr gemein. Oft nämlich wird der Rabe als Unglücksvogel gesehen, doch zeigt sich in der Beurteilung gerade dieses Vogels bereits im Mittelalter eine Ambivalenz, die mit dem Raben gute und schlechte Vorstellungen assoziierte.[3] Da sich "nigrae quasi corvus" (Cant. 5:11) im *Hohelied* als Bezeichnung des schönen Haares des Geliebten findet, scheint bei dieser Formulierung nichts Negatives mehr intendiert zu sein. Im Gegensatz zu den trabenden Rappen der jungen Könige reiten die nach Alter und Würde erhabeneren Könige auf Schimmeln, "ir phert blanc snéwîz" (2020), wie es mit tautologischer Beschreibung betont wird. Es würde zu weit führen, die Erwähnung der weißen und schwarzen Pferdefarbe an dieser Stelle symbolisch zu kontrastieren, da außer dem schmucken Einzug, in dessen Rahmen die Farbkontraste freilich ornamental von ästhetischem Reiz sind, den genannten Königen im Epos keinerlei Bedeutung zukommt.

Eine ganz offensichtliche symbolische Beziehung der Pferdefarbe auf die Reiter findet man in den Pferden der höfischen Damen, die Erec in Brandigan befreit. Ihr Abzug aus Brandigan wird ihrer Situation entsprechend würdig gehandhabt:

der wirt ir willen huote:
sît er si nâch ir muote
riuweclîchen kleite,
ros ouch dar nâch bereite
sô daz ir varwe beider,
pherde unde kleider,
gelîch und wol zesamene schein,
swarz riuwevar al ein. (9850-57)

Die Trauer ihres Gemütes kommt in der Trauerfarbe des Schwarz zum Ausdruck, das nicht nur an ihren Kleidern, sondern auch an ihren Pferden sichtbar wird. Hier findet sich eine Entsprechung zwischen der inneren Haltung der epischen Charaktere und dem Aussehen ihrer Pferde, wie es noch des öfteren zu zeigen sein wird.

In dieser Darstellung der allgemeinen Verwendung der Pferde fällt auf, daß die Begriffe "phert" und "ros" anscheinend nicht klar differenziert werden, weshalb hier ein kurzer Überblick über den Gebrauch gegeben werden soll. Bis zur Erwähnung des Sperberturniers wird in diesem Epos nur der Begriff "phert" benutzt. Dabei fällt es auf, daß Erec sofort von "ros" spricht, als er seine Teilnahme am Sperberkampf beschließt (503). Im allgemeinen nämlich bedeutet in <u>Erec</u> "ros" das Streitroß (vgl. 737, 749, 761 ff. während des ganzen Turniers,

1208, 2328, 2332, 2428, 2430, 2446, 2450, 2502, 2583, 2595, 2649, 2704, 2783, 2786, 2803, 3059, 3458, 4215, 4380, 4391, 4731 ff. während des ganzen Kampfes, 5504, 9015, 9071 ff. während des ganzen Turniers). Daneben aber spricht Hartmann auch von "ros", wenn nur das einfache Requisit des Ritters gemeint ist (1412, 1508, 1961, 2138, 3465, 3469, 3544, 3587, 3611, 3649, 4003, 4014, 5275, 5422, 5572, 5581, 6694 ff. während der ganzen Szene, 6856). Doch ist es nicht nur der Artusritter, der beinahe der Definition nach untrennbar mit dem "ros" verbunden ist, sondern beispielsweise auch die Wegelagerer in Erec (3218 ff. und 3394). Der Terminus "phert" dagegen wird gemeinhin mit dem Damenpferd assoziiert (1414 ff., 7286 ff., 8073) mit Ausnahme der Eröffnungsszene in Erec, wo Erecs eigenes Reittier wiederholt als "phert" bezeichnet wird, wodurch also verdeutlicht werden soll, daß Erec kein Streitroß mit sich führt, sondern völlig unbewaffnet ist (vgl. besonders 242-44). Ein "phert" also entspricht nicht einmal der notdürftigsten Ausrüstung des Ritters, dassoll hier gezeigt werden.

Diese Übersicht ergibt, daß sich allgemein das "ros" als das unabdingliche Eigentum des Ritters, das "phert" aber als das Transportmittel der höfischen Dame unterscheiden läßt. Dies kommt bei Erecs folgendem Befehl deutlich zum Ausdruck: "daz man im sîn ros bereite / und ir phert

vrouwen Ênîten." (3059 f.) Jedoch muß abschließend gesagt werden, daß diese Differenzierung nicht immer klar durchgeführt wird (wie beispielsweise 3273 ff. oder 3567 ff.), weshalb zur genannten Unterscheidung gewisse Einschränkungen notwendig sind.

2. Das ritterliche Roß

Eindeutig freilich ist das Wort Erecs, womit er seinen Entschluß verkündet, am Sperberturnier teilzunehmen: "mit rosse bin ich wol geriten." (503) Wie viel Übertreibung dieses Wort des jungen Ritters auch beinhalten mag, sein Kampf hoch zu Roß gegen Iders macht es rückwirkend wahr. Im Folgenden soll die Rolle des Streitrosses im ritterlichen Kampf untersucht werden, wobei zunächst der Sperberkampf betrachtet wird. Der Auftakt zum Turnier ist eine ästhetisch reizvolle Schilderung: auf der einen Seite steht der anscheinend vollkommene Ritter Iders, dessen prachtvolle Rüstung rühmend geschildert wird, und dessen Streitroß seinem sehr reichen Äußeren entspricht: "er was gezimieret / sîn ros was gezieret . . ." (736 f.); auf der andern Seite steht der ärmliche Erec, der geradezu lächerlich unbeholfen und fehl am Platz wirkt und dessen Roß genau zu ihm paßt: "halp er und daz ros blôz" (749). Eine deutliche Entsprechung also zwischen dem Ritter und seinem Roß ist hier festzustellen. Im Turnier[4] selbst, wenigstens in der ersten Phase, ist das Streitroß

unabdinglich, da es geradezu die einzelnen Stufen des Kampfes bestimmt. So beginnt der Kampf der beiden Ritter, als "diu ros si nâmen mit den sporn." (761) Die Erhärtung des Kampfes wird vom Erzähler vom Aspekt der Rosse aus beschrieben: "diu ros hinder sich / an die hehsen gesâzen." (775 f.) Als Enite zu weinen beginnt, reitet Erec tröstend zu ihr, doch wendet er dann sein Roß erneut gegen den Gegner. Schließlich wird die Kampfeswut der Ritter so groß, daß sie das letzte aus ihren Streitrossen herausholen: "sô si meiste von ir sinnen / ûz den rossen mohten gewinnen" (814 f.), wodurch die ritterliche Kampfeshaltung in den Pferden zum Ausdruck kommt. Was hier von Stufe zu Stufe veranschaulicht wird, ist die innere Einheit zwischen Ritter und Roß. Es folgt daher ohne weiteres, daß diese berittene Phase des Kampfes beendet ist, wenn einer seinen Gegner vom Roß stößt, wie es Erec sehr bald gelingt: "Êrec in von dem rosse schiet / ze spotte aller der diet" (822 f.), wobei das Verb "scheiden" als die Zertrennung dieser Einheit von Roß und Ritter nicht zu unterschätzen ist. Die letzte Phase des Turniers ist dann der Fußkampf, der mit der Leistung der "sicherheit" endet. Im afrz. Text spielen die Pferde in diesem Kampf überhaupt keine Rolle; es wird nur gesagt, wie die Ritter gegeneinanderreiten (Erec et Enide, 866)[5] und mit Waffen kämpfen, woraufhin die Pferde bei der ersten Ge-

legenheit fliehen ("li cheval par le chanp s'an fuient," 874). Das Hauptgewicht liegt hier auf dem folgenden blutigen Schwerterkampf. Was im Zusammenhang dieser Arbeit an der Turnierszene in Erec interessiert, ist die äußere Entsprechung und innere Einheit von Ritter und Roß.

Die Vorbereitung zum letzten Turnier beim Artusfest wird hier im Hinblick auf Erec in großen Einzelheiten beschrieben, wobei auch seine kunstvolle und reiche Ausrüstung betont wird, weil sie im krassen Gegensatz zum Sperberturnier steht. Und anstelle seines damals ärmlichen Streitrosses werden nun "vünf ros von Spanje" (2327) genannt, deren Tauglichkeit im Kampf allgemein gepriesen wurde. Eine Stelle im Werk des Albertus Magnus erklärt die Bedeutung der geographischen Herkunft eines Pferdes, wobei er u. a. Spanien hervorhebt: "Wann in einem lande, Als jn vngern, jn Cecilien, jn hispanien vnd jn denmarck gefallent sie grosser vnd stercker vnd schoner . . . dan in andern landen."[6] Als der jugendliche Erec in seinem Eifer dann am frühen Morgen ausreitet und im Turnier die ersten beiden Ritter vom Roß sticht, kommt es ihm aber nicht auf die Erbeutung der Streitrosse an, die dem Gewinner eigentlich zustehen, sondern nur auf die ritterliche Ehre. Erec läßt also die Rösse frei laufen, und die Reaktion der höfischen Gesellschaft auf den Anblick der herrenlosen

Pferde verdeutlicht erneut, wie eng Roß und Reiter in der hier gezeigten Vorstellungswelt verbunden sind: "si sprâchen alle: 'jâ, herre, wer / mac disiu ros erlediget hân?'" (2449 f.) Es ist nicht nur eine Schmach für den Ritter, vom Roß gestoßen zu werden, oder ein Zeichen extremer Armut, nicht einmal ein Roß zu besitzen, sondern es ist auch umgekehrt ein Anlaß des Erschreckens, wenn man ein Pferd ohne Reiter erblickt. Damit wird andererseits evident, wie sehr das Pferd hier zum Gebrauchsgegenstand degradiert ist, in seinem Wert für den Menschen durchaus mit dem heutigen Auto vergleichbar. Das Pferd als Tier interessiert gar nicht, sonst wäre es ohne Reiter immer noch akzeptabel; und von der Schönheit eines freien Wildpferdes ist erst recht nicht die Rede. Solche im Grunde sentimentalen Gefühle dem Tier gegenüber sind dem mittelalterlichen Menschen unbekannt. Mit dieser Beobachtung soll keineswegs die Bedeutung des Pferdes für den höfischen Menschen herabgesetzt werden. Denn wenn das Pferd auch vergegenständlicht wird, so ist es doch schlechthin unersetzbar und von eminenter Wichtigkeit. Wenn Erec in seinem Turnieren nacheinander zwei Schilde und fünf Streitrosse verbraucht, so ist dies ein Maßstab seiner Tüchtigkeit, und der junge Erec wird damit in die Ränge der besten Artusritter eingereiht.

Einer der heftigsten Kämpfe, den Erec im Verlaufe

seiner Abenteuerfahrt führt, ist der gegen Guivreiz le pitiz, der als Kampf aber ungefähr dem gleichen Muster wie das Sperberturnier folgt: die Rosse reiten gegeneinander, die Rosse bäumen sich auf, der Kampf zu Roß wird durch den Schwerterkampf abgelöst (4380 ff.). Schwer verwundet kommt Erec nach diesem Kampf durch Zufall in die Nähe der Artusgesellschaft, die sich in dieser Gegend auf Jagd befindet. Obwohl der Erzähler sich gerade an dieser Stelle auf seine Vorlage bezieht (4629, 12), unterläßt er es, auf das reiche Wild hinzuweisen, das in Erec et Enide (3916 ff.) aufgezählt wird, was freilich auch durch die schlechte Überlieferung des Textes gerade in diesem Abschnitt erklärt werden könnte. Vielleicht spiegelt sich in der nur knappen Erwähnung der Artusgesellschaft im mhd. Text die Abneigung Erecs, mit ihr Kontakt aufzunehmen. Was dagegen in Erec im Unterschied zur afrz. Vorlage betont wird, ist Gaweins (bzw. hier Walwans[7]) Pferd, "sîn ors Wintwaliten" (4629, 20), das sich Keii ausleiht, und auf dem er Erec begegnet. Keii will Erec nötigen, ihm zum Artuslager zu folgen. Erec entbrennt in Zorn, gibt seinem Pferd die Sporen und hätte Keii fast die Hand abgeschlagen, wenn er nicht

> . . . ûf Wintwaliten
> dem besten rosse waere geriten
> daz ie ritters gewan. (4714-16)

So aber entweicht Keii, woraufhin ihn Erec mit umgekehrtem

Speer vom Pferd stößt, "daz Keiîn rehte sam ein sac / under dem rosse gelac" (4730 f.), und Erec nimmt das Streitroß an sich. Der ohnehin stark entehrende Fall eines Ritters vom Roß wird durch die spöttische Beschreibung des Erzählers aggraviert und wird weiterhin dadurch verschlimmert, daß Keii im Begriff ist, das berühmte Pferd Gaweins zu verlieren, wenn nicht Erec es ihm um Gaweins willen zurückerstattet hätte.

Der Name dieses Streitrosses, dessen Wortbedeutung wohl als Windesschnelle und Kampfestüchtigkeit erklärt werden kann (etwa im Zusammenhang mit mhd. "wal"), ist der einzige Tiername, der in diesem Epos auftaucht.
Und der Leser erinnert sich unwillkürlich an Odins winderzeugtes Roß Sleipnir,[8] oder an die beiden Sonnenpferde, "*Arvakr* (Frühwach) und *Allsvidr* (Sehrschnell), die den Sonnenwagen ziehen."[9] Der in den mittelalterlichen Naturgeschichten wohl bekannteste Name eines berühmten Pferdes ist der Bucephalus des Alexander d. Gr., der oft, gleichzeitig mit einer Beschreibung dieses exquisiten Pferdes, erwähnt wird.[10] Es wäre deshalb von dieser Namensnennung des Pferdes in *Erec* zu erwarten, daß es sich hier wenigstens um ein persönliches Verhältnis zwischen Ritter und Pferd handelt, doch ist davon im Text nicht die Rede. Nur soweit also kann die Interpretation gehen, daß Gaweins Pferd durch seinen Namen eine Sonder-

stellung unter den ritterlichen Rossen dieses Epos erhält. Seine Funktion bleibt darauf begrenzt, Gaweins besondere Position unter den Artusrittern zu akzentuieren.

Auch der letzte Kampf Erecs, der gegen Mabonagrin, folgt dem Muster der früheren Kämpfe, wobei alle Stufen erwähnt werden, wie das Sporengeben, das Sich-Aufbäumen der Rosse, bis zum Schwerterkampf. Von Interesse ist in dieser rhetorisch-glanzvollen Kampfesschilderung die rote Rüstung Mabonagrins, zu der er ein feuerrotes Streitroß in typischer Entsprechung von Ritter und Roß reitet: "sîn ros was grôz unde hô, / starc rôt zundervar." (9015 f.) Chrétien beschreibt nur die Rüstung als rot, während er das Roß gar nicht erwähnt (vgl. Erec et Enide, 5747 ff.). Hartmann dagegen scheint durch diese Beschreibung die Assoziation zum apokalyptischen Reiter zu evozieren, der auf einem feuer-roten Pferd (vgl. "zundervar") den Frieden zu zerstören kommt (Apoc. 6:4). Denn es handelt sich um einen schwierigen Kampf, der von allen Seiten vom Tod umlauert ist. Daß die Farbe rot außerdem die Bedeutung von Mordgier und Blut hat, erklärt der Text selbst (9021 ff.).[11] Damit ist auch hier erneut eine Parallele zwischen Roß und Reiter gegeben, die sich in Erec motivisch feststellen läßt, sei es im positiven, sei es im negativen Sinn, wie gezeigt wurde.

Die Bedeutung des ritterlichen Rosses spezifisch für Erec wird besonders in der Szene in Limors deutlich, die

Erecs symbolischer Auferstehung folgt. Nachdem Erec sich an den Schloßbewohnern gerächt hat, nimmt er Enite als Zeichen seiner inneren Wandlung an die Hand. Alles scheint in bester Ordnung, als Erec plötzlich die devastierende Feststellung macht, daß er kein Roß hat. Hartmann hat diese für Erec geradezu katastrophale Situation ausgezeichnet erzählerisch gestaltet. Denn während der ganzen Szene seit seinem Erwachen hat Erec kein Wort gesprochen: stumm erschlägt er alle Festgäste und ihre Mannen, stumm ergreift er Enites Hand, stumm zieht er seine Rüstung an. Doch dann, als ihm der Mangel an Pferden zum Bewußtsein kommt, bricht er in einen großen Klageruf aus:

> sîner rosse envant er niht:
> "ouwê dirre geschiht!
> suln wir nû ze vuoze gân?
> daz haben wir selten ê getan." (6694-97)

Der Weheruf über die fehlenden ritterlichen Rosse ist hier durchaus ernst zu nehmen. Denn das Roß gehört unabdinglich zur Ausrüstung des Ritters, und das Zufußgehen würde Erecs ritterliches Selbstbewußtsein wesentlich beeinträchtigen. Der Erzähler fährt an dieser Stelle erklärend fort:

> nû müeze got gesenden
> disen ellenden,
> Êrecke und Ênîten,
> ros dâ si ûfe rîten. (6698-6701)

Sogar Gott wird bemüht, damit die beiden Unbehausten (so würde man die Not des "ellende" wohl heute übertragen)

wenigstens ein Pferd ihr eigen nennen können. Erec und Enite fassen sich erneut bei den Händen und gehen vors Burgtor, wo ihnen tatsächlich der ahnungslose Knappe begegnet, der gerade Erecs Pferd von der Tränke zurückreitet. Erec erwartet ihn, nimmt sein Roß wieder an sich, setzt Enite vor sich, und "gedähte rîten" (6735). Das Bedeutende an diesem Passus ist aber nicht das Gerippe der Ereignisse, wie es hier herausgeschält wurde, sondern der zweimalige Kommentar des Erzählers, der dem Pferd Erecs hier geradezu eine religiöse Bedeutung verleiht. Als Erec zuerst sieht, daß sich sein Pferd wieder gefunden hat, heißt es: "alse doch sín saelikeit / vollecliche dar an schein" (6713 f.), während gleich darauf der Erzähler sagt: "ez vuocte et gotes wille." (6726) Daß die Wiedererlangung seines Rosses durch den göttlichen Willen selbst gefügt wurde, daß weiterhin Erecs Mustergültigkeit in den Augen Gottes dadurch erwiesen wird, wirkt wegen der vermeintlichen Inkongruenz auf den modernen Leser leicht wie eine Ironisierung Erecs. Es ließe sich etwa damit vergleichen, daß jemand wegen seiner ethischen Vollkommenheit endlich von Gott einen Mercedes erhält. Doch deutet die Wortwahl in diesem Passus auf nichts dergleichen hin. Julius von Negelein zeigt mit seinen Untersuchungen von Texten aus der vedischen Zeit bis zum Mittelalter, wie das Pferd im Volksglauben als notwendiges Mittel zur Seligkeit gesehen wird; dazu

heißt es in einem von ihm zitierten altindischen Text: "Denn die Menschen kannten den Weg zur Himmelswelt nicht, aber das Pferd kannte ihn. So nimmt es sie zur Himmelswelt mit."[12] Die Vorstellung der magisch-religiösen Bedeutung des Pferdes ist nach Jan de Vries "alt und typisch germanisch."[13] Sie bezieht sich nicht nur auf den sakralen Charakter des Pferdes als Opfertier, sondern auch auf die Beziehung des Pferdes zum Menschen. Freilich soll hier nicht für eine direkte Einflußnahme des alten Mythos auf die mhd. Dichtung plädiert werden, doch ist es möglich, die für Erec betonte religiöse Signifikanz seines ritterlichen Rosses von einem solchen Aspekt her besser zu verstehen. Und keineswegs schmälert es die Bedeutung dieser Szene, daß Erec später im Kampf von dem gerade erlangten Roß heruntergestoßen wird. Denn Erec ist zu dieser Zeit noch nicht im vollen Besitz seiner Kräfte, und außerdem kommt es dem Reiter eben nicht auf ein spezifisches Pferd an (mit wenigen Ausnahmen), sondern auf das tüchtige, kampferprobte Roß, das ihm gehört, das aber, wenn es verbraucht ist, gegen ein anderes, ebenso tüchtiges eingetauscht wird.

3. Enite und die Pferde

Ein letzter Abschnitt über die Pferde in diesem Epos muß sich mit Enite befassen, die als Charakter in engem Bezug zum Pferd dargestellt wird. Als Pferdeknecht tritt

sie in diesem Werk erstmalig auf, als ihr Vater die Versorgung von Erecs Pferd anordnet:

> . . . genc und bewar
> dises herren phert, tohter mîn,
> der unser gast geruochet sîn,
> und begenc ez sâ ze vlîze
> daz ich dirs iht verwîze. (317-22)

Entschuldigend erklärt Koralus dann Erec gegenüber, "uns gebristet der knehte" (350), also muß er seine Tochter zu einem so niedrigen Dienst anhalten. Während aber der afrz. Text die Marschalldienste Enides in Einzelheiten schildert (vgl. Erec et Enide, 459 ff.), lobt Hartmann ihre Arbeit aufs höchste, ohne sie genau zu beschreiben:

> daz phert begienc ze vlîze
> ir hende vil wîze:
> und waere daz got hie ûf erde rite,
> ich waene in genuocte dâ mite,
> ob er solhen marschalc haete. (354-58)

Nicht die Tatsache, daß Gott evoziert wird, ist in dieser Formulierung bemerkenswert, denn dies könnte man einfach als Superlativ des Lobes verstehen, sondern vielmehr, wie er gesehen wird: Gott wird als Reiter genau in den Vorstellungsrahmen der höfischen Welt eingefügt. Daß Christus im Neuen Testament nur auf einem Esel reitend gezeigt wird (vgl. Jo. 12:14), daß die Evangelien selbst nicht ein einziges Pferd erwähnen, tut dem Bild des berittenen höfischen Gottes keinen Abbruch. Aber es ist nicht nur der höfische Gott, der mit Enite zufrieden wäre. Um ihren Dienst zu preisen, nimmt der Erzähler vorübergehend auch die Per-

spektive des Pferdes an, wenn er sagt, daß diesem aus Enites Hand das Futter ganz besonders mundete (vgl. 364 f.).

In scharfem Kontrast zu dieser erniedrigenden Knechtsarbeit wird bald darauf das Pferdegeschenk an Enite dargestellt, das gerade durch diesen Gegensatz und die erzählerische ausführliche Beschreibung akzentuiert wird. Enite erhält ihr erstes Pferd, als sie sich nach dem Sperberkampf in Tulmein zur Abreise vorbereitet. Von der reichen Ausstattung, "beide ros und gewant" (1412), die ihr Herzog Imain anbietet, akzeptiert Erec nur nach langem Bitten ein Pferd für Enite:

> wan daz er ein phert nam,
> daz ir ze rîtenne gezam,
> von ir nifteln, einer maget
> . . . .
> und wizzet wol daz vordes nie
> in der werlde dehein man
> schoener phert mê gewan. (1414-25)

Mit der rhetorischen Figur der <u>exaggeratio</u>,[14] daß es nämlich nie zuvor in der Welt ein schöneres Pferd gegeben haben soll, beginnt die Beschreibung dieses Pferdes. Es ist das erste, in Einzelheiten geschilderte Tier dieses Epos; ferner ist die Darstellung seiner Anatomie eine Hinzufügung des mhd. Dichters zu seiner Quelle:

> ez was ze michel noch ze kranc,
> sîn varwe rehte harmblanc,
> sîn man tief unde reit,
> (sîn brust starc unde breit,)
> mit ganzem gebeine,
> ze grôz noch ze kleine.
> sîn houbet truocz ze rehte hô,
> ez was senfte unde vrô,

> mit langen sîten
> (man mohtez wol gerîten)
> rücke und vuoz guot genuoc:
> hei wie rehte sanfte ez truoc! (1426-37)

Mit der Stilfigur des "ze . . . ze" wird von Anfang an einfach konstatiert, daß das Pferd genau richtig ist in seiner Gestalt; als seine Farbe wird hermelinweiß genannt, was als Zeichen seiner reinen Schönheit verstanden werden muß,[15] die Hartmann dann in Einzelheiten schildert. Als besondere Verdienste des Pferdes werden erwähnt, daß es einen leichten Gang hat, also gut zu reiten ist, was in dem beinahe enthusiastisch wirkenden "hei wie rehte sanfte ez truoc!" betont wird. In Chrétiens _Erec et Enide_ werden keinerlei anatomische Einzelheiten des Pferdes beschrieben, doch wird das Verdienst dieses Reittieres lobend erwähnt, vor allem sein schneller Lauf, der mit dem Vogelflug verglichen wird (vgl. _Erec et Enide_, 1372 f.). Ein solcher Tiervergleich kommt oft in der Darstellung von Pferden vor, ebenso wie die anatomische Schilderung Hartmanns sich in einer langen Tradition von Pferdebeschreibungen befindet.[16] In den naturwissenschaftlichen Texten hat sich dafür sogar eine bestimmte Norm entwickelt, da die charakteristischen Merkmale eines Pferdes jeweils in Tetradenform gegeben werden.[17] Aus Isidors von Sevilla "forma, pulchritudo, meritum atque color,"[18] ergeben sich bei Albertus Magnus die folgenden vier Kategorien: "gestalt," "hübsche," "geperde" und "farbe,"[19] die für die Einschätz-

ung eines guten Pferdes maßgebend sind. In Hartmanns Schilderung wird die Gestalt des Pferdes durch die zweimal betonte richtige Größe, durch seine starke Brust und langen Flanken, durch die wohlbeschaffenen Füße und den Rücken hervorgehoben; seine Schönheit wird durch den erhobenen Kopf und die lange, lockige Mähne, sein Verdienst durch den leichten Gang betont, danach wird noch seine exquisite Farbe betont. Es zeigt sich also, daß der Dichter in dieser Darstellung alle vier Merkmale der traditionellen Pferdebeschreibung berücksichtigt, auch wenn er sie nicht in der exakten Reihenfolge wiedergibt, sondern--seiner poetischen Aufgabe gemäß--die Akzente anders lagert. Worauf es nämlich bei diesem Zelter ankommt, ist, daß er sich durch seine einmalige Schönheit und seine sanften Gebärden besonders für Enite eignet, und gleichzeitig, daß er damit eine außerordentliche Auszeichnung für Enite darstellt.

Umso schärfer konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers nach einer solchen Schilderung auf die erneute Erniedrigung Enites, die dem entscheidenden Gespräch über das "verligen" folgt. Während Chrétien am Anfang der Abenteuerfahrt dreimal erwähnt, daß Enite ihr Pferd aus Tulmein reitet, bleibt es im mhd. Text offen, um welches Pferd es sich bei Enite auf dieser Fahrt handelt. Insgesamt nämlich hat Hartmann diese ganze Szene der Abreise

von ungefähr 200 Versen seiner Vorlage (vgl. Erec et Enide, 2580-2761)[20] auf nur 42 Zeilen gekürzt (3050-92), was nach Edmond Faral ein überaus seltenes Stilmittel ist,[21] und als dessen Grund eine verschiedene Interessenrichtung gesehen werden muß. Es kommt dem Erzähler darauf an, die eigentliche Abenteuerfahrt, weniger ihre Vorbereitung, zu schildern. Bei dieser beschwerlichen Fahrt nämlich wird Enite erneut zum Pferdeknecht degradiert, diesmal durch Erec, der sie bewußt damit strafen will. Als Knecht wird sie nicht nur direkt vom Erzähler beschrieben, der ihre Situation sogar einmal mit dem Erleiden der Höllenpein vergleicht (3650-53),[22] sondern auch von den Räubern gesehen, die sich über ihre niedrige Arbeit wundern; und dann wird sogar "vrou Saelde" (3460) bemüht, die auf Enite's Seite steht, gleichzeitig mit "gotes hövescheit" (3461) die über ihr schwebt und dafür sorgt, daß die Rosse nicht zu schwierig zu handhaben sind. Und schließlich heißt es sogar aus der Perspektive der Pferde selbst:

> ouch muosten durch einen solhen kneht
> diu ros gerne und durch reht
> ir ungestüemez streben lân
> und senftecl̂ichen mite gân. (3468-71)

Diese Stelle findet sich nicht im afrz. Text, und gerade weil das Pferd bisher nur als Objekt behandelt wurde, ist dieser Passus, der es als Tier und sogar als emotionell ansprechbares tierisches Wesen sieht, bemerkenswert.

Der Text impliziert nämlich, daß die Situation Enites so überaus mitleidserregend war, daß sie, wie man wohl im heutigen Sprachgebrauch sagen könnte, einen Stein erweichen würde. Die Pferde nämlich, denen sonst kaum ein Eigenleben zugestanden wird, ändern hier sogar ihren natürlichen Habitus des ungestümen Benehmens und fügen sich gern und sanft Enites Führung, zeigen also auf ihre Art mehr Einsicht als Erec.

An einer strukturell sehr wichtigen Stelle des Epos und erneut--parallel mit der ersten Pferdebeschreibung--im Kontrast zu Enites Pferdeknechtsdiensten fügt dann Hartmann die ausführliche Beschreibung des zweiten Pferdes ein, das Enite diesmal in Penefrec erhält. Denn als Erec voller Tatendrang nach seiner Gesundung seinen Aufenthalt in Penefrec abbrechen will, ertönt plötzlich der Weheruf "ouwê vrouwen Ênîten!-" (7264), der an Erecs Weheruf über die fehlenden Rosse in Limors erinnert und der sich auf Enites abhanden gekommenes Pferd bezieht. Der Verlust ihres vorigen Pferdes wird ihr aber durch das Pferd, das sie jetzt von Guivreiz' Schwestern erhält, voll vergütet. Die folgende detaillierte Pferdebeschreibung, die in vielen Interpretationen des <u>Erec</u> als ein Stein des Anstoßes betrachtet wird--Hendricus Sparnaay spricht beispielsweise von "der fatalen Ausmalung des Pferdeungeheuers"[23]--soll hier im einzelnen erörtert werden. Dabei erscheint es

als Interpretationshilfe gut, zunächst den afrz. Text zu zitieren:

> Un palefroi de grant bonté
> soef anblant, gent et bien fet,
> li a l'an hors au perron tret;
> li palefroiz fu biax et buens,
> ne valoit pas moins que li suens
> qui estoi remés a Lymors.
> Cil estoit noirs et cist est sors,
> mes la teste fu d'autre guise:
> partie estoit par tel devise
> que tote ot blanche l'une joie
> et l'autre noire come choe;
> antre deus avoit une ligne
> plus vert que n'est fuelle de vingne,
> qui departoit del blanc le noir. (Erec et Enide, 5268-81)

Das Pferd bei Chrétien ist also von sanfter Gangart, guter Gestalt, schönem Aussehen und leicht zu reiten. Seine Farbe wird als rötlich mit schwarz-weißem Kopf und grünem Streifen geschildert. An diese kurze Beschreibung des Tieres selbst, wie sie hier zitiert wurde, schließen sich im afrz. Text dann genau 30 Verse an, die sich mit dem Sattelzeug befassen. Und aus diesen knapp 50 Zeilen in Erec et Enide, die dem Pferd und seinem Zubehör gewidmet sind, werden im mhd. Epos genau 500 Zeilen (7265-7765), die sich mit Enites Pferd befassen.

In diesen 500 Zeilen des Erec handelt es sich um eine typische amplificatio, die nach Faral in den mittelalterlichen Rhetoriken als "la principale fonction de l'écrivain" bezeichnet wird.[24] Faral weist auch darauf hin,[25] daß die mittelalterlichen Poetiken keinerlei direkte Anlei-

tungen für Tierbeschreibungen geben, obwohl solche in den mittelalterlichen Dichtwerken zu finden sind. Als einzige Ausnahme gibt es einen Passus in Priscians Praeexercitamina, einer der frühesten für das Mittelalter zugängigen Texte.[26] Bei Priscian wird im Kapitel "De laude" von der rhetorischen Tierschilderung gesprochen. Da dies die einzig erhaltene Anleitung ist, soll sie hier auszugsweise zitiert werden:

> Laus est expositio bonorum, quae alicui accidunt personae . . . . Laudamus tamen etiam res, ut iustitiam, et muta animalia, ut equum, nec non etiam arbores et montes et fluvios et similia.[27]

Von den stummen Tieren heißt es dann spezifisch:

> consimiliter tamen muta quoque animalia, quo modo convenit: et a loco, in quo nascuntur, laudentur et a deis, in quorum sunt tutela, ut columba Veneri, equus Neptuno dicitur esse consecratus. Praeterea dices, quo modo pascitur, qualem habeat animum, quale corpus, quid opus aut quid utilitatis, quale spatium temporis vitae . . . .[28]

Die Qualitäten, die beim Lob der Tiere angeführt werden sollen, so rät Priscian, sind ihr Herkunftsort, ihre Verbindung zu den Göttern, ihre Ernährung, ihr Sinnesart, die Eigenschaften ihres Körpers, ihr Nutzen und ihre Lebensdauer. Nur zwei der in der naturwissenschaftlichen Tetradenbeschreibung geforderten Kategorien, nämlich "forma," die hier "corpus" entspricht, und "meritum," das mit "utilitas" gemeint ist, tauchen in dieser Liste

Priscians auf. Die ästhetischen Aspekte der Schönheit des Kopfes und der Tierfarbe werden nicht erwähnt.

Ein Blick auf Hartmanns ausführliche Pferdebeschreibung ergibt zuerst, daß er mit den poetisch attraktivsten Punkten einer solchen Schilderung beginnt, der Farbe nämlich und der äußeren Schönheit des Tieres, die diesen Passus eröffnen. Die Anregung zur eigenartigen Farbverteilung auf diesem Pferd erhielt der Dichter aus dem afrz. Text, wo sie sich aber auf den Pferdekopf begrenzt. Enites Pferd jedoch hat eine vollkommen weiße Seite, die andere Seite ist völlig schwarz. Ein grasgrüner Strich trennt die beiden Farben, der sich über das ganze Tier hinzieht, vom Maul über die Ohren, den Rücken entlang, über die Brust wieder zurück. Außerdem befindet sich ein Farbring um jedes Auge. Auch die Mähne und der Schwanz sind schwarz-weiß, jeweils durch einen grünen Strich getrennt. Eine solche Farblinie, die sich vom Kopf über den Rücken zum Schwanz hinzieht, findet sich noch heute[29] beim Wildpferd, bei dem schon Albertus Magnus diese Eigenart bemerkte: "Vnd die gut lobliche farbe an dem wilden pfert, die ist eschfarb mit einer dunckel swarczen linien oben durch den rucken von dem kopff an byß zu dem swantz uß."[30] Mit dieser Beschreibung zeigt Hartmanns Text eine größere Übereinstimmung als mit der afrz. Quelle. Freilich ist diese Farblinie

nicht grün, aber man könnte die Farbkombination Schwarz-Weiß-Grün als ästhetisch ansprechende Parallele oder Variante zum Schönheitsideal Schwarz-Weiß-Rot auffassen, das Albertus Magnus von den Pferden beschreibt.[31] Anton E. Schönbach weist zur Verteidigung der von älteren Forschern angezweifelten Farbe Grün auf den aus dem 11. und 12. Jahrhundert stammenden Teppich aus Bayeux hin; dieser beweist, wie Schönbach es formuliert, daß "gerade solche künstliche färbungen beliebt waren."[32] Max Jähns hat gezeigt, daß es bis ins 16. Jahrhundert vorkam, daß Pferde bemalt wurden, um sie attraktiver zu gestalten.[33] Da es im Erec-Text von dem grünen Strich heißt "als ein penselstrich er gie . . ." (7317), könnte man eine solche Bemalung als mögliche Deutung annehmen, auch wenn diese banale Erklärung dem exquisiten Pferd viel von seinem geheimnisvoll-symbolischen Nimbus nehmen würde. Max Wehrli spricht im Zusammenhang der Farbtöne sehr vielsagend von der "durchsichtigen Allegorie," die sich "in Motiven wie dem schwarz-weiß-grünen Pferd Enites" Ausdruck verschafft,[34] ohne allerdings anzudeuten, was er damit im einzelnen meint. Daß es sich erneut um ein äußeres Zeichen mit tiefschichtigen Bedeutungszusammenhängen handeln kann, ist zu vermuten. Dennoch erscheint auch die einseitig religiöse Interpretation von Petrus W. Tax, die die Farbe symbolisch als Gegensatz zwischen "Himmel

und Hölle" und als Sinnbild der "Zukunft" versteht,[35] dem Textzusammenhang nicht völlig angemessen. Die endgültige Interpretation der Pferdefarben soll deshalb hier offen bleiben. Denn nur so viel kann von der heutigen Perspektive aus bisher mit Sicherheit gesagt werden, daß ein Grund der Farbwahl darin liegt, dieses außerordentliche Pferd so auffallend wie möglich erscheinen zu lassen.

Bevor Hartmann dann die Schönheit des Pferdekopfes beschreibt, betont er die für Enite genau passende Größe des Pferdes. Der Kopf ist aufrecht und schlank, was ein noch heute wichtiges Zeichen für ein gutes Pferd ist.[36] Seine Ohren sind kurz, was nach Konrad von Megenburg auf seine Tüchtigkeit schließen läßt, "wan rescheu phärt habent kurzen ôrn."[37] Danach erwähnt der Dichter die geraden, dünnen Beine, Fessel und Fuß des Tieres. Die ganze Gestalt des Pferdes, so heißt es zusammenfassend mit ein wenig Selbstironie, war so vollkommen, daß sogar "ein werlt_wíser man" (7368), wenn er das Pferd jahrelang betrachtet hätte, nichts daran zu rügen gefunden hätte. Dann wird die Herkunft des Tieres genannt. Guivreiz hatte es eigenhändig aus einem hohlen Berg entführt, und es hatte ursprünglich "einem wilden getwerge," einer mythisch dunklen Gestalt gehört, den der Verlust des Pferdes in ein

großes "ungemach" (7408) versetzte; denn er schrie darum und bot reiches Gold an, um es wiederzuerlangen. Diese Herkunft des Pferdes, deren Angabe die Rhetorik fordert, vermag wohl seine seltsame Vollkommenheit zu erklären.

Die erlesene Kostbarkeit der Pferdeausrüstung braucht hier nicht besonders erwähnt zu werden, denn selbst die Beteuerung, daß das Sattelkissen bestimmt nicht einfach "eines kalbes vel" (7695) war, hat nichts direkt mit dem Tierthema zu tun. Nur zwei Gegenstände des umfangreichen Zubehörs sind vom Tieraspekt her von Interesse: die Seidendecke, die ringsherum vom Sattel herunterhängt, und die Steigbügel. Letztere nämlich sind wie zwei fliegende Drachen aus Gold gearbeitet, ihre Augen sind aus Edelsteinen, und sie beißen sich selbst in den Schwanz, um einen Fußring zu formen. "So oft nun Enite ihr Pferd besteigen wird," erklärt Tax dazu, "tritt sie auf einen solchen Drachen--ein Bild, dessen Symbolkraft ohne weiteres einleuchten dürfte."[38] Bei der Beschreibung der Satteldecke andererseits gibt der Erzähler eine ganze Naturgeschichte <u>in nuce</u>: aus Seide und Gold findet sich darauf die Abbildung "al der werlde wunder" (7589) und der Geheimnisse des Himmels. Diese kosmische Ausweitung der Pferdebeschreibung dehnt die Bedeutung von Enites Pferd über das rein Persönliche aus; es ist, als ließe

Hartmann die ganze Schöpfung an dieser Auszeichnung für Enite teilnehmen. Kunstvoll sind "diu vier elementâ" (7594) mit ihren Vertretern dargestellt:[39] die Erde mit zahmen und wilden Tieren und dem Menschen, das Meer mit Fischen und Meereswundern, die Luft mit Vögeln aller Art und schließlich "daz viur mit sînen trachen." (7650) Mit der Nennung der für die jeweiligen Elemente repräsentativen Tiere scheint sich Hartmann der gängigen mittelalterlichen Naturaufteilung anzuschließen, wie Schönbach und Otto Batereau es sehen.[40] Doch zeigt es sich, daß diese dichterische Aufteilung der verschiedenen Tiere auf die Elemente durchaus unkonventionell ist. Freilich findet man die vier Elemente als "aer," "mare," "terra" und "ignis" in den mittelalterlichen Naturwissenschaften als eine typische Kategorisierung,[41] jedoch läßt sich nur bei Isidor eine ähnliche Tierverteilung feststellen: "Sunt autem divina providentia propriis animantibus distributa: nam caelum angelis, aerem volucribus, mare piscibus, terram hominibus ceterisque animantibus Creator ipse inplevit."[42] Obwohl Isidor zuvor das Feuer als eines der vier Elemente genannt hat, übergeht er es hier, um es durch den engelerfüllten Himmel zu ersetzen. Auch bei Alanus de Insulis, auf den bereits Schönbach als Parallele für Erec verweist,[43] gibt es keine genaue Entsprechung zu diesem Passus.

Alanus beschreibt in De planctu naturae die Luft mit Vögeln, das Wasser mit Fischen und einem, wenn auch nicht als solches benannten, Meereswunder, dann die Erde mit den Tieren, allerdings ohne Menschen. Es handelt sich hier nur um drei Elemente, wobei der Begriff des Elements überhaupt nicht erwähnt wird. Die assoziative Nähe zu Erec liegt vor allem darin, daß es sich um eine Ornamentik handelt, die Beschreibung des prachtvollen Gewandes der Natur nämlich.[44] Das auf der Pferdedecke gegebene Bild des im Feuer hausenden Drachen, das nicht im Alanus-Passus zu finden ist, erscheint bereits in der Apokalypse vorgebildet: "Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et Satanas" (Apoc. 12:9). Da Johannes hier selbst die Interpretation dieses mythischen Ungeheuers als Satan gibt, ist durch die Verbindung des Satans mit der Hölle die Assoziation des Drachen mit dem Feuer ohne weiteres gegeben. Und weil sich der Drache in dieser symbolischen Bedeutung im Mittelalter allgemein feststellen läßt,[45] lag für Hartmann die Aufnahme des Drachen als repräsentatives Tier für das Element Feuer nah. Ihm war es offensichtlich darum zu tun, eine balancierte Schilderung dieses ornamentalen Weltbildes zu geben, wobei das Tier für jedes der vier Elemente eine Rolle spielen sollte. Der feurige Drache dieses Passus muß dabei nicht als Widerspruch zu der zuvor er-

wähnten Schilderung der Steigbügel als fliegende Drachen gesehen werden; denn diese beiden Eigenschaften können zusammen auftreten. "Feurige, fliegende Drachen" gibt es beispielsweise noch in der Luther‿schen Bibelübersetzung.[46]

Der Glaube an den Drachen war im Mittelalter allgemein, vor allem durch die Autorität der Hl. Schrift gefestigt, und auch in der Beschreibung Hartmanns läßt sich keinerlei Zweifel an der Existenz solcher Ungeheuer feststellen. Anders ist es dagegen bei der kurzen <u>digressio</u> Hartmanns über die "merwunder," die er neben den Fischen als Bewohner des Wassers aufzählt. Er beginnt mit einer Anrede an die Hörer, daß er die Namen dieser Meereswunder nicht kenne, man müsse sich deshalb bei den Experten erkundigen. Finde man diese aber nicht, was auch sehr leicht geschehen könne, dann solle man selbst zum Meer fahren:

> gât an daz stat stân
> unde bitet si (=elliu merwunder) gàn
> ûz ziu an den sant:
> dâ werdent si iu erkant. (7626-29)

Kommen die Meereswunder aber nicht zum Strand, so meint der Erzähler, dann solle man selbst zum Meeresgrund hinabsteigen, was er aber seinen Freunden nicht rät. Von der Wortzahl her (vgl. 7621, 7631, 7634) ist der Spott dieses Passus unübersehbar, den man als satirischen Seitenhieb auf die phantastischen Behauptungen der mittelalterlichen

Naturwissenschaftler verstehen kann. Plinius beispielsweise akzeptiert diese seltsamen Geschöpfe, die teilweise menschliche Gestalt haben und sich häufig bei Ebbe sehen lassen, ohne jeglichen Zweifel.[47] Die ausführlichste Beschreibung dieser Meereswunder findet man aber bei Konrad von Megenberg, wobei eines seiner Beispiele eine frappante Ähnlichkeit zur Erec-Stelle zeigt:

> Monachus marinus haizt ain mermünch; daz ist ain merwunder. daz ist in der gestalt als ain visch und oben als ain mensch und hât ain haupt als ain newbeschorn munch . . . . daz merwunder hât die art, daz ez die läut an dem gestad pei dem mer gern zuo im lokt und und springt vor in dem mer und nâhent zuo in, und wenn ez siht, daz die läut lustig sint in seinem spil, sô fräut ez sich und spilt dester mêr auf dem wazzer, unz daz im ain mensch sô nâhen kümt, daz ez in hin gezucken mag, sô füert ez in under daz wazzer und frizt in. Ez hât ain antlütz niht gar geleich ains menschen antlütz, wan ez hât ain nasen als ain visch und hât seinen munt nâhent pei der nâsen.[48]

Also auch hier wird die Beziehung zwischen dem Meereswunder und dem staunenden Zuschauer am Meeresstrand hergestellt, die für den Menschen fatal enden kann. Es muß sich dabei wohl um eine typische Auffassung dieser Fabelwesen gehandelt haben, die Hartmann von Aue spöttisch ausnutzt.

Neben dieser unverkennbaren Satire enthält die lange Pferdebeschreibung reizvolle Züge der Parodie[49] und Ironie, die jedoch für das Tierthema selbst irrele-

vant sind. Übersieht man sie aber, so muß man zu dem Schluß kommen, wie es etwa bei Heinz Stolte noch zu lesen ist, "daß uns die Freude des Dichters an solcher Schilderung ungewöhnlich primitiv erscheint " und daß sie sogar den Aufbau des Epos störe.[50] Und diese leicht veraltete Ansicht wird in einem neueren Artikel von M. Huby wieder aufgenommen, der die gesamte Pferdebeschreibung in Erec als völlig sinnlos beurteilt.[51] Ein kurzer zusammenfassender Rückblick auf die Pferdeschilderungen soll zu diesen Vorwürfen Stellung nehmen.

Ein Vergleich mit den naturwissenschaftlichen Pferdebeschreibungen einerseits und den rhetorischen Vorschriften der Tierschilderung andererseits zeigte, daß Hartmann sehr wohl mit beiden vertraut sein mochte, denn er erwähnt alle in der Tetradenform genannten Eigenschaften, fügt außerdem in der zweiten Darstellung den von Priscian geforderten Herkunftsort und die mythische Verbindung hinzu. Dennoch hält er sich an keine der Vorschriften genau, was--bei vorausgesetzter Kenntnis--auf eine ironische Distanzierung deuten mag. Worauf es dem Dichter hier vielmehr anzukommen scheint, ist nicht etwa nur die bloße Freude am dichterischen Erzählen, wozu er sich jeden beliebigen Gegenstand hätte wählen können, sondern vielmehr darauf, die exquisite Schönheit ganz betont auffälliger Pferde mit Enite in Verbindung zu

stellen. Damit aber gewinnen diese Pferde eine strukturbildende Bedeutung für das ganze Epos. Zunächst nämlich ist Enite Pferdeknecht im Hause ihres Vaters; sie erhält ihr erstes schönes Pferd, als Erec sie zur Hochzeit führt. Erneut wird Enite auf der Abenteuerfahrt Pferdeknecht; nachdem ihr größtes Leid beendet ist und sie in ehelicher Liebe mit Erec wieder vereinigt ist, wird ihr das wundervolle Pferd als Geschenk gegeben. Bei der epischen <u>amplificatio</u>, die diesem Pferd gewidmet ist, handelt es sich gegenüber der ersten Pferdebeschreibung um eine "Steigerungsabsicht," wie es Lausberg mit seinen rhetorischen Begriffen formulieren würde, der gegenüber die bloße "<u>ornatus</u>-Absicht" zurücktritt.[52] Denn hier ist es nicht mehr nur das Pferdeäußere, seine Herkunft und Leistungsfähigkeit, sondern es sind auch die Einzelheiten des Zubehörs, die der Dichter schildert. Gerade aber durch die erwähnte Beschreibung der vier Elemente und ihrer Bewohner ist es, als ob der Dichter an die ganze Schöpfung appelliere als Zeugen für die Vorzüglichkeit dieses Pferdes. Gleichzeitig muß das Pferd als Dingsymbol für das leiblich-seelische Wohlergehen Enites verstanden werden, womit der Dichter an dieser Stelle auf den inneren Sieg seiner Heldin deutet. Denn beidesmal symbolisieren die Pferdegeschenke für Enite ihre Eintracht mit Erec, die beim

zweiten Pferd tiefer ist, weil dieser erneuten ehelichen Harmonie größeres Leid vorausgegangen war. Auch durch einen vergleichenden Blick auf das afrz. Werk kann diese Interpretation bestätigt werden, denn da Enides Pferde dort sehr viel weniger betont werden, gewinnen sie auch bei weitem nicht eine ähnlich hervorragende, strukturell wichtige Funktion.

4. Der Sperber und andere Beizvögel

Das Sperberturnier als ritterlicher Kampf wurde bereits erwähnt; der Kampfpreis, worum es dabei geht, soll im Folgenden untersucht werden. Als der Sperber erstmalig im Epos genannt wird, geschieht es auf folgende Art:

> an eine wise enmitten
> hete er (=der herzoge Îmâin) hôhe an eine stat
> einen sparwaere ûf gesat
> ûf eine stange silberîn.
> diz muoste jaerlîche sîn
> ze vreuden sîner lantdiet. (187-92)

Ein Sperber also, dessen zentrale und erhöhte Position seine Wichtigkeit unterstreicht, ist als Schönheitspreis ausgesetzt für jeden, der auf dem jährlichen Turnier für seine "vriundinne" darum kämpft. Die Einzelheiten dieser Sperberepisode sind in Erec beträchtlich gekürzt im Vergleich zu seiner Quelle. Chrétien nämlich verrät großes Gefallen an der Falknerei, denn schon beim Einzug Erecs in das Burgstädtchen werden Ritter und Damen

des Hofes gezeigt, die in Vorbereitung auf das Fest ihre Jagdvögel zur Schau stellen oder füttern (vgl. Erec et Enide, 351 ff.). Auch versäumt es der afrz. Dichter nicht, den hier ausgesetzten Preisvogel als gut gemauserten Sperber zu beschreiben (Erec et Enide, 807 f.).

Für den modernen Leser ist es meist schwierig, sich vorzustellen, warum ein unansehnlicher Vogel wie der Sperber einen attraktiven Preis darstellen soll. Es muß daher versucht werden, einen gewissen Einblick in die komplexen Vorstellungen zu gewinnen, die beim mittelalterlichen Hörer etwa mit der einfachen Erwähnung eines "sparwaere" evoziert werden konnten. Der Sperber[53] ist ein zu der Raubvogelgruppe gehörender Greifvogel und wurde von Falknern ausgebildet und bei der im Mittelalter außerordentlich beliebten Beizjagd verwendet. Solche für die Jagd abgerichteten Vögel werden im Mhd. allgemein mit dem Sammelbegriff "vederspil" bezeichnet; im Nhd. ist dieser Terminus ungebräuchlich, man spricht stattdessen allgemein von Faustvögeln oder Beizvögeln. Zu den Beizvögeln gehören: "der Falke, der Habicht, der Sperber und der Merlin,"[54] also alles Raubvögel, die man für die Jagd abrichten kann. Beim Sperber handelt es sich um das kleinste Exemplar der Faustvögel,[55] von dem Albertus Magnus Folgendes berichtet: "Fvrter ist zu wissen, das der Sperwer nach dem latinschen namen,

den er hat, heißt begirig. Wann er an jme sebs klein ist vnd begert doch der fogel, die großer sint dann er als der tuben, des antfogels vnd der aczeln oder der Creüwen."[56] Die Beute des Sperbers also besteht aus kleineren Vögeln, womit er sich dennoch als brauchbarer Beizvogel erweist. Welcher intensiven, mühsamen und langwierigen Pflege es bedurfte, um aus einem wilden Raubvogel einen gefügigen Beizvogel zu bilden, wird aus der weiteren Darlegung des Albertus Magnus[57] und aus den übrigen Werken, die sich mit der Zucht und Pflege der Beizvögel befassen, sehr deutlich. Dennoch erfreute sich das "vederspil" im Mittelalter einer großen Beliebtheit. Diese offenbart sich u. a. in den zahlreichen Traktaten, die zum Thema der Falknerei geschrieben wurden. Bereits aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gibt es eine Abhandlung des Adelard of Bath, De cura accipitrum, die vor allem die Krankheit der Faustvögel behandelt.[58] Friedrichs II. , De arte venandi cum avibus, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist bereits ein wissenschaftlich anerkanntes Werk, von dem noch heute geurteilt wird, daß es "einem Laien auf dem Gebiet der Falknerei kaum zugänglich ist."[59] Über Albertus Magnus bis zu den zahlreichen Versionen der deutschen "Habichtslehre"[60] setzt sich das wissenschaftliche Interesse fort.

In diesen Traktaten werden meist alle genannten Beiz-

vögel, ihre Ausbildung und Pflege beschrieben. Doch stellen Kurt Lindner und David Dalby fest, daß der Sperber speziell nicht in Deutschland, sondern vielmehr im mittelalterlichen Italien und Spanien populär war (was nicht seine Bekanntschaft ausschließt), während der Habicht als typisch deutscher Beizvogel angesehen wurde.[61] Es scheint, als ob Megenberg der einzige ist, der den Sperber heftig kritisiert, allerdings weniger aus fachmännisch-jägerischen als aus moralischen Gründen, da er ihn des Kannibalismus bezichtigt:

> Nisus haizt ain sparwaer. daz ist ain edel vogel und ist klainr an der groez und an der sterch denne der greiffalk . . . . wan er ist ain häzziger hôchvertiger vogel, und darumb versmaeht er seineu geleichen und sein aigen gesläht durchaehtt er recht sam ainen fremden vogel, und daz ist wider aller anderr vogel siten . . . .[62]

Megenbergs Anschuldigungen scheinen sogar begründet, jedoch ist es nach Alfred Brehm erst die Gefangenschaft, die den Sperber zum "Familienmörder" macht.[63] An dem kostbaren Wert eines Sperbers, wie jeder gut ausgebildete Beizvogel ihn repräsentiert, zweifelt keine der fachkundlichen Ausführungen.

Was nun aber neben diesem realen Wert des Sperbers für den Textzusammenhang des Erec außerdem wichtig ist, ist vor allem die literarische Tradition, in der dieser Kampf um den Sperber steht. Es zeigt sich nämlich, daß

sich außer in Chrétiens Erec et Enide in Andreas Capellanus' De Amore eine sehr ähnliche Episode findet.[64] Capellanus berichtet, wie ein Ritter, um die Huld seiner Herrin zu gewinnen, einen "victoriosum . . . accipitrem," der auf einer goldenen Stange im Artushof sitzt, durch einen schwierigen Kampf erlangen muß.[65] Nachdem er endlich viele Gefahren tapfer überstanden hat, ist es ihm möglich, den Vogel zu ergreifen, an dessen Stange er gleichzeitig ein Pergament mit den goldenen Liebesregeln befestigt findet.[66] Bei einer großen Anzahl weiterer Beispiele solcher Sperberepisoden in der mittelalterlichen Dichtung[67] stellt sich heraus, daß es sich beim Sperberturnier jeweils um einen Kampf für die Liebesherrin handelt. Der Sperber besitzt also bereits traditionell neben seinem als Beizvogel anerkannten meßbaren Wert vor allem auch einen symbolischen Wert.

Von der Perspektive der höfischen Dame aus gesehen, bedeutet das Geschenk des Sperbers, daß sie die Zuneigung des Ritters erhält. Im mhd. Erec ist nun eine ganz bewußte Parallele zwischen Enites Sperber und Erec festzustellen:

> dô hete si wünnen genuoc,
> wan si ûf ir hant truoc
> den gewunnen sparwaere:
> daz was wol vreudebaere.
> sus hâte diu maget
> saeleclîche bejaget
> von lobe michel êre:

doch vreute si sich mêre
von schulden ir lieben man
den si des tages dô gewan. (1376-85)

In der Zeile steht hier genau in der Mitte zwischen "sparwaere" (drei Zeilen nach oben) und "man" (drei Zeilen nach unten) das Schlüsselwort "bejaget," das, wenn auch von der Syntax her unmittelbar einem anderen Objekt zugeordnet, doch gleichzeitig in diesem Objekt "ere" das doppelte Ziel von Enitens Streben beinhaltet. Die Wiederholung des "gewunnen sparwaere" in "man / den si . . . gewan" unterstreicht die betonte Gleichsetzung. Eine solche Identifizierung des geliebten Mannes mit dem Sperber, wie der Textpassus sie zeigt, wurde im Mittelalter sehr früh zum literarischen Cliché. Es handelt sich dabei jeweils um irgend einen der Beizvögel, der mit dem oder der Geliebten verglichen wird.[68] Die literarische Verbreitung dieses Bildes ist hier irrelevant, aber eine zweifache Beobachtung soll hier gemacht werden, nämlich daß die symbolische Gleichsetzung zwischen dem Sperber und dem Geliebten im frühen Erec noch verhältnismäßig frisch war, und weiterhin, daß dieses Bild einen stark erotischen Charakter hat.[69] Letzterer kommt erst dann zum Ausdruck, wenn man sich "den kühnen flug des falken und seine leuchtenden augen" vorstellt,[70] dazu vor allem aber auch seinen räuberischen Sturzflug und das begierige Zerreißen seiner Beute, auf deren Herz

er es abgesehen hat, wie Albertus Magnus schreibt: "so begerent si fürderlich das hercze davon."[71] Sogar Hildegard von Bingen bringt den Sperber direkt mit der Erotik in Verbindung.[72] Die von Enites Perspektive aus gesehene metaphorische Gleichsetzung Erecs mit dem Sperber, wie sie im Epos angedeutet wird, bringt die Liebessehnsucht Enites zum Ausdruck, ein wichtiger Aspekt im Verhältnis dieser beiden Liebenden, wie später noch deutlich werden wird. Für die Bedeutung des Symbols ist es dabei unwesentlich, welcher der verschiedenen Raubvögel genannt wird; die Unterscheidung der Arten spielt erst in der eigentlichen Beizjagd eine Rolle, nicht in ihrer symbolischen Anwendung.

Daß es Hartmann bei diesem Sperber vornehmlich auf die Symbolik ankommt, wird vor allem dadurch verdeutlicht, daß Enite, nachdem sie an einer Stelle mit dem gewonnenen Sperber auf der Hand gezeigt wurde, nie mehr im Zusammenhang mit diesem Beizvogel genannt wird. In Chrétiens Werk dagegen wird nach der Sperbergewinnung noch zweimal von diesem gesprochen, wobei besonders die Abschiedsszene Enides vom Elternhaus wichtig ist:

> . . . sa bele amie,
> qui l'esprevier n'oblia mie:
> a son esprevier se deporte,
> nule autre richesce n'an porte. (Erec et Enide, 1421-24)

Hier wird der Sperber als Enides einzig wertvolles Be-

sitztum angeführt, was nicht unbedingt nur symbolisch als Schönheitspreis und Freundschaftsgeschenk Erecs zu verstehen ist, sondern durchaus praktisch gemeint sein mag wegen des realen Wertes eines solchen Tieres, der dem mittelalterlichen Publikum vertraut war. Hartmanns Enite dagegen scheint den symbolisch verstandenen Sperber bei ihrer Abreise nicht mehr zu benötigen, da sie jetzt bei Erec ist.

Noch einmal verwendet Hartmann einen Beizvogel als Metapher, diesmal den Habicht, der die Situation der beiden Liebenden erklärt. Zwei Zeilen aus Chrétiens Werk (Erec et Enide, 1868 f.) werden im mhd. Epos zu ungefähr 50 Versen ausgebaut, worin der Dichter das allmähliche Wachsen der Minne zwischen Erec und Enite schildert und dabei vor allem ihre immer stärker werdende Sehnsucht betont. In diesem Zusammenhang gibt er das folgende Bild:[73]

dô einz daz ander ane sach,
dô enwas in beiden niht baz
dan einem habeche, der im sîn maz
von geschiht zougen bringet,
sô in der hunger twinget:
und als ez im gezeiget wirt,
swaz ers dâ vür mère enbirt,
dâ von muoz im wirs geschehen
dan ob ers niht enhete gesehen. (1861-69)

Es muß nun zuerst festgestellt werden, daß der Habicht im Gegensatz zu den bereits erwähnten Falken- oder Sperberbildern äußerst selten metaphorisch verwendet wird.[74] In der gesamten mhd. Artusepik von 1180 bis 1400 findet

man beispielsweise nur noch einen anderen Habichtsvergleich in Lohengrin.[75] Der Habicht ist im Gegensatz zu den leichteren und eleganteren Falken ein großer schwerer Vogel, dessen Jagdbeute aus Reihern und Kranichen besteht. Friedrich II. betont den bewundernswerten Mut dieser Vögel, der sie bei entsprechend gierigem Hunger zu großartigen Angriffen verleitet.[76] In der "Älteren deutschen Habichtslehre" ist die Rede davon, daß das Füttern die Habichte zur Beizjagd verdirbt, "wann sy werdent vnlüstig dauon."[77] Umgekehrt also wird ihre Lust angestachelt durch die Beute, die man ihnen als unerreichbar zeigt. Die Gier der hungrigen Habichte ist es gerade, die der Falkner beim Ausrichten dieser Vögel für die Beizjagd ausnutzt. Albertus Magnus beschreibt, wie bei der Ausbildung des Habichts bewußt sein gieriger Hunger durch den Anblick der Beute gereizt und ständig gesteigert wird. Läßt man ihn die Beute nämlich sehen, ohne ihn fressen zu lassen, dann erreicht man eine kaum zu zähmende Gier in diesem Raubvogel.[78]

Von diesen speziell für die Beizjagd geschriebenen Texten ist es möglich, das gewichtige Ausmaß dieser Habichtsmetapher in Erec zu erahnen. Sie ist dem Bereich der Falknerei entnommen und handelt von ganz elementaren Trieben dieses gezähmten Raubvogels. Für den höfischen Rahmen des Epos ist es fraglos wichtig, daß dieses Ha-

bichtsbild nur einen Habicht in den Händen eines Falkners meinen kann, nicht den ungezähmten Raubvogel der wilden Natur. Dennoch spricht diese Metapher von einer starken, kaum zu zügelnden Liebeskraft zwischen Erec und Enite, die zudem ganz betont auf die sinnlich-erotische Liebe hindeutet, denn nur so kann das Bild des hungrigen Raubvogels verstanden werden. Wenn dann das nächste Verspaar noch eine Steigerung der Gefühle der Liebenden im Vergleich zum Habicht betont, so wird die Größe ihrer Liebessehnsucht als geradezu unerträglich dargestellt: "alsô tete in daz bîten wê / zuo der mâze und dannoch mê." (1870 f.) Zu diesem Habichtsbild muß zusammenfassend gesagt werden, daß es durch metaphorische Umschreibung, also damit auf eine ästhetisch ansprechende Weise, die enorme, jeder Prüderie ferne Liebeskraft darzustellen vermag, die zwischen Erec und Enite durch ihren dauernden gegenseitigen Anblick gewachsen ist. Gleichzeitig hat gerade das Bild des Habichts in diesem Epos die Funktion, vorausschauend das spätere Dilemma der beiden Liebenden andeutend zu erklären. Zum "verligen" Erecs (2971) nämlich konnte es nur dadurch kommen, daß seine Liebe sozusagen auf der Stufe der gereizten Beutegier stehen geblieben war, daß sich also durch diese unreife Liebe auch sein unreifes Verhalten erklären läßt; denn erst im schwierigen Läuterungs-

prozeß entwickelt sich die Raubvogelhaltung Erecs und Enites zur reifen Liebe.[79]

Neben dem Sperber als symbolträchtigem Kampfespreis und dem metaphorisch verwendeten Habicht begegnet im mhd. Erec eine ausführlich dargestellte Beizjagd, die gänzlich Hartmanns Zutat zur Vorlage ist. Beim Einzug der fünf jungen Könige zum Artusfest heißt es:

> ir iegelîch vuorte ûf der hant
> vier mûze einen sparwaere.
> diu schar was lobebaere, (1965-67)

während von den älteren Königen gesagt wird:

> ir iegelîchem ûf der hant
> ein schoener habech saz,
> sehs mûze oder baz. (2031-33)

Der Begriff "mûze" bezieht sich auf die Mauser des Beizvogels; der jährliche Federwechsel nämlich steigert die Brauchbarkeit dieser Tiere, so daß die Zahl ihrer Mausern nicht nur das Alter sondern vor allem den kostbaren Wert dieser Faustvögel hervorhebt.[80] Mit diesem prächtigen "vederspil," welches die Gäste mit sich führen, ereignet sich hier eine Beizjagd. Da diese Darstellung nach Dalby[81] die einzig ausführliche Schilderung einer solchen Jagd in der mhd. Literatur überhaupt ist, und da die Jagd vom Tierthema schwerlich zu trennen ist, soll der Passus hier ganz zitiert werden:

> dô was guot kurzwîle
> des weges drî mîle.
> si vunden guote beize dâ:

beide bach unde lâ
lâgen antvogele vol.
swaz ein habech vâhen sol,
des vunden si dâ vil.
man gesach ouch nie vederspil
sô manegen schoenen vluc getuon.
den antvogel und daz huon,
den reiger und den vasan
sâhen si vor in ûf stân,
den kranech an dem gevilde
und die gans wilde.
ouch vuorten ir knappen
des tages von den trappen
ir satel vol behangen,
wan dá was gar gevangen
swaz ir wart gestoubet.
vil garwe beroubet
wart daz gevilde
(an vogelen und an wilde:).
swá der hase erschrecket wart,
daz was sîn jungeste vart.
dô si nâch der beize riten
unde vriuntlîchen striten,
under in was ein bescheiden haz:
ir iegelîch wolde daz dâ baz
sîn habech gevlogen haete,
als man ouch noch taete. (2034-63)

Im Umkreis von drei Meilen also, wo Bäche und Sümpfe auf geeignete Beute schließen ließen, finden die Jäger Enten, Rebhühner, Reiher, Fasanen, Kraniche und Wildgänse, aber auch anderes, für die Faustvögel geeignetes Wild, wie den Hasen. Ein freundlicher Wettstreit erhebt sich dabei unter den Jägern, wessen Beizvogel den schöneren Flug vollbringen könnte. Die Knappen, die die reiche Beute dieser Beizjagd an ihren Sätteln aufhängen, vervollkommnen das großartige Bild dieses königlichen Zeitvertreibs. Das sonst sehr zuverlässige Werk Dalbys scheint in der Interpretation dieser Textstelle einen

Lapsus aufzuweisen: "Hartmann makes it clear that he disapproves of the way in which the terrain was stripped of game by these efficient birds . . . and of the way in which their owners were vying with one another in the flying of their goshawks."[82] Dalby deutet die Stelle weiterhin so, als ob nur die Besitzer der Habichte an der Beizjagd teilgenommen hätten, während die Könige mit den Sperbern, den edleren Vögeln, bereits vorausgeritten seien, was gleichfalls eine kritische Haltung des Erzählers bedeute.[83] Zunächst besteht vom Text her mindestens eine Ambiguität in Bezug auf die Teilnehmer an der Jagd, denn der Passus erscheint am Ende der langen Aufzählung der würdigen Persönlichkeiten und wird rückblickend eingeleitet mit "disiu schar" (2029), während es am Ende der Beizjagdschilderung heißt, wie König Artus mit seinem Gefolge "die hêrlîchen schar" (2067) abholt und zu seinem Hof geleitet. Die Könige mit ihren Sperbern können also durchaus an dieser Jagd beteiligt sein, zumal während der eigentlichen Jagdschilderung nicht nur vom Habicht, sondern allgemein vom "vederspil" die Rede ist und zumal die Ente und das Rebhuhn ja als Beutetiere des Sperbers gelten. Weiterhin mißt Dalby dem Begriff "haz" zu viel Bedeutung zu; denn er ist durch "bescheiden" modifiziert und vor allem durch die vorausgehende Zeile des freundschaftlichen Streites in die rech-

te Perspektive gerückt. Was schließlich das Berauben des Jagdgebietes angeht, so kann diese Formulierung einfach als die übliche Übertreibung zur Betonung einer erfolgreichen Jagd verstanden werden, ohne dem Erzähler moderne Konservierungsmotive zu unterschieben. Überschaut man weiterhin die Wiederholung von "schoen" und "guot", die sich jeweils auf die Jagdvögel bzw. auf die Beizjagd beziehen, so wirkt es nicht überzeugend, daß ein solch positiv gewählter Wortlaut nur kritische Implikationen haben soll. Gleichzeitig liegt die Betonung dieser Schilderung auf der spielerischen Freude der Beteiligten, die damit bereits auf dem Weg zum Artusfest in die Atmosphäre des arthurischen Wunschlebens miteinbezogen werden.

Es erscheint also vom Text des _Erec_ her zwingend, die hier geschilderte Beizjagd positiv zu bewerten und sie nicht nur als den schlechthin adligen sondern auch den edelsten Sport zu bezeichnen, wie es Friedrich II. formuliert: "ars venandi cum avibus et ars est, et ceteris venationibus nobilior et dignior, et ideo prior."[84] Dennoch soll auch ein negatives Urteil über die Beizjagd herangezogen werden, aus dem mit Hartmann von Aue etwa zeitgenössischen _Policraticus_ des Johannes von Salisbury:

Quos vero species illa venationis oblectat, ut aves avibus insequantur, si tamen hoc genus aucupii venationi censeas ad nectendum, mitiori quidem vexantur insania, sed non impari levitate. Venatica tam terrestris quam aeria quanto solidior, tanto fructuosior est.[85]

Johannes von Salisbury bezeichnet also die Freude an der Beizjagd buchstäblich als eine Form der geistigen Umnachtung. Diese abweichende Anschauung erscheint wichtig für die allgmeine Erkenntnis, die sich der moderne Leser ständig erneut in Erinnerung bringen muß, daß nämlich die so oft fraglos vorausgesetzte Einheitlichkeit des mittelalterlichen Denkens eine moderne Erfindung ist.

5. Artus' Hirsch und die Jagd

Daß die "guot kurzwîle" der edlen Beizjagd nicht von Artus selbst geteilt wird, mag als leichte Ironie auf das statische Dasein des Königs in diesem Werk hinweisen. Denn auch Artus' Hirschjagd, die einzige Aktivität außer der feierlichen Repräsentation, in deren Zusammenhang Artus erwähnt wird, schildert Hartmann nur ganz nebenbei und merklich ohne Betonung. Wegen des fragmentarischen Werkbeginns fehlt in Erec die im afrz. Text einleitende Bemerkung der geplanten königlichen Hirschjagd. Was der Hörer aber davon erfährt, wird in zwei Textstellen gegeben, die mehr als 600 Verse auseinanderliegen, hier aber gemeinsam betrachtet werden sollen:

> nû was er (= der künec) ze sînem hûse
> wider entwichen in daz lant
> (daz was Karadigân genant),
> dô der hirz was gejaget,
> als iu ê ist gesaget.
> nû was ez alsô ergangen
> daz den hirz hete gevangen
> der künec Artûs mit sîner hant. (1099-1106)

Dieser Passus, der im Zusammenhang von Iders' Fahrt zu

Ginover erwähnt wird, betont, daß sich Artus dort befindet, wo eine Hirschjagd im Gange ist, und sogar, daß er den Hirsch eigenhändig gefangen hat. Liest man aber im Text weiter, so folgt weder eine Beschreibung der Jagd noch eine Schilderung des Hirsches, sondern vielmehr wird das traditionelle Recht auf den Kuß der schönsten Dame, das sich Artus mit dem Hirschfang erwirbt, fünfmal erwähnt (vgl. 1107, 1114, 1115, 1122, 1144). Und es ist gerade in Verbindung mit diesem Kußrecht, nicht etwa mit Artus' weidmännischem Interesse, daß die Hirschjagd an späterer Stelle nochmals zur Sprache kommt. Als Erec mit Enite die berühmte Tafelrunde erreicht, ist es nämlich sofort fraglos klar, daß es Enite ist, von der Artus den Kuß erbitten wird:

> ir wizzet daz er solde
> sîn reht hân genomen
> (daz habet ir ê wol vernomen),
> von diu daz imz sô wol ergie
> daz er den wîzen hirz gevie,
> diu mit gelîchem maere
> diu schoeniste dâ waere,
> daz er die kuste an ir munt. (1753-60)

Das Recht des Kusses, die Tradition dieses Rechtes und der Kuß selbst werden in ungefähr 50 Zeilen hier etliche Male erwähnt (vgl. 1754, 1760, 1785, 1788, 1793). Von der erfolgreichen Jagd auf den Hirsch dagegen, dessen markantes Charakteristikum der weißen Farbe hier erstmalig genannt wird, spricht der Text erneut nur ganz beiläufig: Artus hatte das Glück, den weißen Hirsch zu erjagen.

Vom epischen Text her gesehen (und der mhd. Erec unterscheidet sich in diesem Punkt nicht von seiner Vorlage) muß gefolgert werden, daß die Jagd selbst nicht interessiert. Dalby erklärt in seiner Beschreibung der Jagdgewohnheiten des Mittelalters, wie viel Geschicklichkeit gerade für den Hirschjäger erforderlich war,[86] so daß sich hier--hätte der Dichter es so gewollt--die Möglichkeit geboten hätte, Artus' Jagdkunst ausführlich zu preisen; doch ist davon nur ganz vage andeutend die Rede. Aber auch der Hirsch selbst, nicht nur die Art seiner Erlegung, bleibt als Tier in diesem ganzen Text bedeutungslos. Weder seine Größe noch sein Geweih werden beschrieben, nur seine weiße Farbe wird erwähnt. Im Mabinogion[87] noch erwirbt sich Artus mit der erfolgreichen Hirschjagd das Recht, der schönsten Dame des Hofes den Hirschkopf als Jagdtrophäe zu überreichen,[88] wodurch der Hirsch selbst im Mittelpunkt der Ereignisse steht. Im höfischen Epos dagegen ist diese Sitte durch die galantere Geste des Kusses ersetzt.[89]

Dennoch muß gefragt werden, warum es gerade der Hirsch ist, der mit Artus in Verbindung gestellt wird, anstelle eines Ebers oder Bären etwa. Um dieser Frage gerecht zu werden, soll im Folgenden nach der inhärenten Symbolik des Hirsches im mittelalterlichen Denken geforscht werden, da das Tier als Tier offenbar nicht interessiert.

Aristoteles berichtet in seiner Historia animalium, daß der Hirsch intelligent und scheu sei,[90] und daß er außerdem vom Klang der Musik so fasziniert werde, daß man diese Musikliebe bei der Hirschjagd ausnutzen könne.[91] Auch Plinius kennt die Vorliebe des Hirsches für Musik,[92] und er beschreibt dieses Tier außerdem als stark.[93] Isidor schildert am anschaulichsten, wie die Hirsche mit gespitzten Ohren der Flötenmusik der Hirten lauschen.[94] Und er zeigt die Hirsche auch als "serpentium inimici."[95] Die Schlangenfeindschaft der Hirsche ist das im Physiologus am ausgiebigsten betonte Charakteristikum dieses Tieres, wodurch der Hirsch allegorisch als der gute vorbildliche Christ gesehen wird (vgl. Wiener Prosa, XIII, lat Fassung, 13 etc.).[96] Hugo von St. Viktor geht in der allegorischen Identifizierung des Hirsches am weitesten: "Cervus quoque significat Dominum nostrum Jesum Christum."[97] Und bereits "in der altnordischen Mythologie hat der Hirsch eine gewisse religiöse Bedeutung," stellt de Vries fest; und wegen seiner Verwendung im Odinskult wurde der Hirsch außerdem früh als "Königssymbol" angewandt.[98] Zusammenfassend können die folgenden Eigenschaften des Hirsches genannt werden, die in der Vorstellungswelt des mittelalterlichen Hörers als Assoziationen bei diesem Tiernamen angeklungen haben mögen: der Hirsch ist ein starkes, wenn auch scheues Tier; er ist intelligent und edel,

besonders durch seine Musikliebe für den höfischen Menschen attraktiv; er ist gleichzeitig ein christlich und mythologisch bedeutsames Tier, das sogar als königliches Symbol dienen kann.

Doch bleibt die Frage noch offen, warum es gerade ein weißer Hirsch ist, um den es sich bei Artus handelt. Einerseits mag es einfach ein Märchentier sein. Auch gibt es nach Brehm tatsächlich Hirsche, die sich durch eine deutlich erkennbare hellere Färbung als die Leittiere einer Herde auszeichnen,[99] worum es sich bei diesem Exemplar handeln mag. Doch zeigt ein bemerkenswerter Hinweis bei Plinius auf eine noch gewichtigere Bedeutung: "sunt aliquando et candida colore, qualem fuisse tradunt Q. Sertorii cervam quam esse fatidicam Hispaniae gentibus persuaserat."[100] Manchmal also kommt es vor, so meint Plinius, daß Hirsche weiß sind und er fügt--wenn auch mit betonter Abstandnahme--hinzu, daß einem solchen weißen Hirsch prophetische Gaben zugebilligt wurden. Daneben ist freilich die weiße Farbe auch Symbol der Reinheit. Es ist an dieser Stelle nicht notwendig, sich nur auf eine Symboldeutung des weißen Hirsches festzulegen, da verschiedene Bedeutungen zusammengespielt haben mögen. Auch handelt es sich bei jeder der angedeuteten Möglichkeiten darum, die exquisite Auserlesenheit dieses Tieres funktionell zu betonen.

Die komplexe symbolische Bedeutung des weißen Hirsches kann auf König Artus als seinen einzigen Jäger bezogen werden, dessen Auserwähltheit als christlich-höfischer König dadurch würdig manifestiert wird. Doch mußte an Hand der Textstellen darauf hingewiesen werden, daß Artus weder an der Jagd noch am Hirsch selbst großes Interesse bekundet, daß diese nämlich als unvermeidliche traditionelle Überbleibsel verstanden werden müssen, damit er das mit dieser Hirschjagd verbundene Recht auf den Kuß der schönen Dame ausüben kann. Deshalb aber kann man im Zusammenhang dieses so eindrucksvollen Tieres und seiner notwendigen Identifizierung mit dem edlen König in Erec eine leichte Ironie nicht übersehen. Man kann sogar argumentieren, daß die Funktion des weißen Hirsches schlechthin darin besteht, die Herrscherstellung des höfischen König Artus ironisch zu beleuchten.

Gerade weil die eigentliche Jagd auf den arthurischen Hirsch keine tragende Rolle spielt, erscheint es als betonter Kontrast, daß Hartmann das Jagdschloß Penefrec, von dem im afrz. Text nichts als der Name gegeben ist, in großen Einzelheiten erwähnt. Es ist, als solle hier verdeutlicht werden, daß es sich beim Weidmannssport--trotz der offensichtlich desinteressierten Gleichgültigkeit des König Artus--wirklich um eine der höfischen Künste handelt, wie Hugo von St. Viktor es ausführlich erklärt.[101] Das

Jagdparadies des Zwergenkönig Guivreiz enthält ein eigens für die Jagd mitten in einem See errichtetes Schloß. Von seinen Zinnen aus kann man nicht nur den Fischfang im See, sondern das ganze Jagdgebiet beobachten. Der umliegende Wald ist eigens für die Jagd in verschiedene Gebiete aufgeteilt, teils für die Hirschjagd, teils für die Jagd auf Schwarzwild, teils für kleinere Tiere wie Füchse und Hasen. Ausgezeichnete Jagdhunde sind eigens vorhanden. Für die Jagd auf Eber oder Bären stehen "vil starke breite spieze" bereit.[102] Der Erzähler schließt diese anschauliche Beschreibung mit einer Einladung an den Hörer:

> nû jage selbe swaz dû wilt.
> hie sint hunde unde wilt
> und swaz ze jagenne ist nütze.
> netze und guot geschütze,
> und swes vürbaz gert dîn muot.
> hie was diu kurzwîle guot. (7182-87)

Alexander Neckam schreibt, indem er die höfische Begeisterung für die Weidmannskunst leicht ironisiert, wie das Bellen der Jagdhunde die höfische Gesellschaft mehr entzückt als die süße Harmonie der Musik.[103] Die hier dargestellte sehr reizvolle Gegend um Penefrec, so macht der Bericht gerade durch die Hinwendung zum Publikum deutlich, eignet sich auf ideale Weise für die "kurzwîle" der höfischen Gesellschaft.[104] Auch klingt hier der vom Tierthema aus nicht zu übersehende Aspekt des Tieres als Jagdobjekt und Nahrung an (vgl. 7197).

Die epische Funktion dieser ästhetisch sehr ansprechenden poetischen Schilderung ist es außerdem, nicht nur für Erec und Enite, sondern auch für den Hörer, einen gefälligen Ruhepunkt nach der langen erregenden Abenteuerfahrt und vor dem letzten grausamen Kampf in Brandigan zu schaffen.

6. Tiere in Bezug auf Famurgan und Enite

An zwei längeren Textstellen in Hartmanns Erec, die sich beide nicht in der afrz. Vorlage finden, ist die Rede von Tieren. Zwar werden die Tiere jeweils nur gedanklich evoziert, ohne selbst in der epischen Handlung aufzutreten, aber selbst dieser Bezug ist vom Thema her von Interesse und soll verfolgt werden.

Erec erhält bei seinem kurzen, widerwilligen Verweilen in der Artusgesellschaft ein Heilpflaster, von dem der Erzähler sagt:

> wundert nû deheinen man,
> derz gerne vernaeme
> von wanne diz phlaster kaeme,
> daz hâte Fâmurgân,
> des küneges swester, dâ verlàn. (5153-57)

Famurgan, so wird dann erklärt, war eine Göttin, die heidnische Zauberkünste beherrschte. Sie vermochte u. a. unterschiedslos in allen vier Elementen zu leben ("in lufte als ûf der erde . . ., ûf dem wâge und drunder . . ., in dem viure," 5176-83) und sie besaß sogar die Zauberkraft der Menschenverwandlung:

> und sô si des gern began,
> sô machete si den man
> ze vogele oder ze tiere.

> dar nâch gap si im schiere
> wider sîne geschaft:
> si kunde et zoubers die kraft. (5184-89)

Jederzeit also, wenn Famurgan es wollte, konnte sie den Menschen in einen Vogel oder ein anderes Tier verwandeln, gab ihm jedoch später--so wird beruhigend hinzugefügt--seine ursprüngliche Gestalt zurück.[105] Damit aber hatte sie eine Kraft, die den Menschen dieses Epos längst abhanden gekommen ist:

> wann ez warte ir gebote
> daz gevügel zuo dem wilde
> an walde und an gevilde,
> . . . .
> die dâ tiuvel sint genant,
> die wâren alle under ir hant. (5191-97)

Famurgan also scheute sich nicht, mit Hilfe der bösen Mächte in die Natur einzugreifen, die Ordnung der Natur umzukehren, so daß die Vögel und Tiere ihrem Wort anstatt dem ihres Schöpfers gehorchten. Sogar "die trachen / von den lüften" (5199 f.) und "die vische von dem wâge" (5202), so heißt es weiterhin, dienten ihr, denn--und diese Zeile erklärt rückblickend ihren gottlosen Zauber--"der tiuvel was ir geselle." (5205)

Für das Thema ist es notwendig, diesen Exkurs von verschiedenen Aspekten her zu beleuchten. Zunächst ist von Erzählton und Vokabular ersichtlich, daß Famurgan als eine Gestalt gezeigt wird, die gleichzeitig Bewunderung und Abscheu erregt, denn ihre Leistungen erscheinen sowohl eindrucksvoll als auch furchterregend. Ihre Ver-

dienste nämlich, will man sie einmal abstrahierend aus der ganzen Darstellung herausgreifen, könnten als eine Illustration des Auftrags Gottes an die Menschen verstanden werden: "dominamini piscibus maris, et volatilibus caeli, et universis animantibus, quae moventur super terram." (Gen. 1:28) Denn Famurgan beherrscht die Erde, ja sogar alle Elemente, und die Tiere alle gehorchen ihr. Jedoch lebt sie "wider Kriste" (5241), denn er gebietet den Elementen (Lc. 8:25) und erweckt Tote zum Leben (u. a. Lc. 7:11-17).[106] Nicht nur in der Schilderung der positiven und negativen Seiten dieser mythischen Gestalt, sondern auch vom zeitlichen Aspekt her ist die Famurgan-Erzählung zweipolig: zwar liegt Famurgans Wesen und Treiben weit in der Vergangenheit, doch ist es noch in der Gegenwart der epischen Erzählung der Fall, daß ihr Heilpflaster angewandt wird, wodurch eine Verbindung zwischen dieser sentimentalisch geschilderten Feengestalt und der Artusgesellschaft hergestellt wird.[107] Eine leichte Erzählerironie an der abergläubischen Artusgesellschaft ist hier unverkennbar, die dadurch verstärkt wird, daß nach Erecs Aufbruch seine Wunden, die doch scheinbar mit Famurgans Pflaster so wunderbar verheilt waren, wieder aufbrechen (vgl. 5718 ff.).[108] Und vom Tierthema aus beinhaltet dieser Exkurs eine doppelte Aussage: einerseits nämlich ist dem Menschen des Epos diese vertraute Nähe zum Tier bedauerlicherweise abhanden gekommen; andererseits

seits ist der höfische Mensch der Dichtung dadurch auch nicht versucht, störend in die Schöpfungsordnung einzugreifen.

Wie machtlos aber die Gestalten dieses Werkes den Tieren der freien Natur gegenüber sind, zeigt sich im zweiten Exkurs, der nämlich Enites vergebliches Bemühen um einen Kontakt mit der Tierwelt darstellt. Es handelt sich dabei um die Szene, in der Erec nach dem schweren Kampf gegen den Riesen vor Enites Augen in Ohnmacht fällt. Enite hält ihn für tot und "zurnte vaste an got" (5774); tatsächlich ist ihr Gebet ein Rechten mit Gott um Erbarmen (dieses Schlüsselwort wird ständig wiederholt, vgl. 5780, 5783, 5785, 5789, 5793, 5794, 5807, 5818, 5831). Als ihre Forderungen an Gott ohne unmittelbaren Erfolg bleiben, sogar ihre Bitte um den Tod nicht erhört wird, wendet sie sich von Gott ab zur Kreatur. Sie bittet die Tiere des Waldes um Hilfe in ihrer Not:

> wâ nû hungerigiu tier,
> beide wolf unde ber,
> lewe, iuwer einez kom her
> und ezze uns beide. (5833-36)

Als keines der wilden Tiere auf ihre Klage reagiert, fährt Enite fort:

> ir tier vil ungewizzen,
> nû habet ir erbizzen
> manec schâf unde swîn,
> armer liute vihelîn,
> . . . .
> waeret ir nû wîse,
> ir holtet iuwer spîse
> hie mit vollem munde. (5844-52)

Die Tiere, die Enite hier anruft, sind solche, deren Raubgier und Unberechenbarkeit sie kennt. Schafe und Schweine, die Zuchttiere armer Leute, sind diesen Tieren schon zum Opfer gefallen, also könnten die wilden Tiere auch Enite töten.

Daß es sich bei der Auswahl der Raubtiere "um epische Stilisierung nach dem Vorbild der Antike und der Bibel" handelt, wie sie in der Dichtung des Mittelalters ständig anzutreffen ist, steht seit Ernst Robert Curtius fest,[109] so daß das unvermittelte Auftauchen eines Löwen im deutschen Wald nicht verwundern muß. Der Wolf dagegen stellte zweifellos eine echte Gefahr dar. Die mittelalterlichen Naturwissenschaften schreiben übereinstimmend von der menschlichen Bedrohung durch den blutgierigen Wolf, wobei viele Texte unverhohlen die existentielle Angst vor dem Wolf zeigen.[110] Auch in der germanischen Mythologie wurde "der Wolf . . . als dämonisches Wesen der Wildnis gefürchtet"; doch war die Vorstellung des Wolfes vor allem durch die Assoziation zum unheilsträchtigen Wolf Fenrir überaus beängstigend.[111] Auch der Bär wird wegen seiner Stärke, vor allem bei bewußter Herausforderung, vom Menschen des Mittelalters gefürchtet, doch spricht man daneben viel von seiner Dummheit [112] oder sogar auch von der Möglichkeit, ihn zu fangen.[113] Da er jedoch bereits biblisch neben dem Löwen genannt wird (Hos. 13:8 und Amos 5:9), erachtet man ihn allgemein neben Wolf und

Löwen als gefährliches wildes Tier.

Enite ruft diese Tiere persönlich an, als könnten sie ihr Angebot hören. Für den mittelalterlichen Hörer, dem die Gefahr dieser Tiere vertraut war, machte die Szene sicher weniger den Eindruck einer rhetorisch kunstvollen Gestaltung von Enites Verzweiflung als den eines direkten Selbstmordversuchs Enites. Als es sich dann herausstellt, daß die Tiere nicht reagieren, bedauert Enite enttäuscht, daß den Tieren der Verstand fehlt. Damit also impliziert Enite, daß die Tiere sie nur deshalb verschonen, weil sie vernunftlos sind. Dieser Überlegung widerspricht der Erzähler:

> ob aber deheinez kaeme
> und ob ez rehte vernaeme
> ir trûrige gebâre,
> sô weiz ich wol zewâre,
> swie hungeric ez waere,
> ez müeste ir die swaere
> ze jungest helfen weinen
> und daz wol bescheinen
> daz si zerbarmenne was. (5860-68)

Der Erzähler argumentiert hier folgendermaßen: Käme tatsächlich ein wildes Tier und nähme es wahr, um was es sich in Enites Trauer handelt, so folgte es keineswegs seinen Instinkten, selbst nicht bei großem Hunger. Vielmehr würde das Tier in seinem Empfinden so von Enites Leid betroffen, daß es mit ihr weinte und ihr bewiese, wie erbarmungswürdig sie ist. Dem Tier wird also hier,

wenn auch nicht Vernunft, so doch eine echte sinnliche Wahrnehmungsgabe und eine Art von verständnisvollem Empfinden zuerkannt. Mit dieser Anschauung befindet sich der Dichter in der Tradition der mittelalterlichen Konzeption des Tieres. Augustinus erklärt beispielsweise in De civitate Dei, daß die Sinne der Tiere ein gewisses Verstehen bewirken können.[114] Und auch Johannes Scotus Erigena nimmt im Tier eine Art von gefühlsmäßigem Verstehen an.[115] Dieser Auffassung aber gibt Hartmann in poetischer Gestaltung Ausdruck. Als Funktion dieses Passus wird folgende gesehen: Die Tiere, die Enite anruft, bleiben aus, genauso wie eine göttliche Antwort ausgeblieben war. Wären die Tiere aber gekommen, so argumentiert der Erzähler, so hätten sie nicht Enites Wunsch entsprochen, sondern ihr tierisches Verstehen hätte sie zum Mitleid mit Enite hingerissen, so daß sie also in Widerspruch zu ihren tierischen Instinkten mit Enite getrauert hätten. Damit aber wird die extreme Verlassenheit und Erbarmungswürdigkeit Enites dargestellt, die selbst wilde Tiere betroffen hätte. (Die Wiederaufnahme des Stichwortes "erbarmen," vgl. 5868, in diesem Passus betont die strukturellen Zusammenhänge.)

Außerdem hat diese Tierbetrachtung eine vorausdeutende Funktion in Erec, da sie eine Verbindung zur Oringles-Episode herstellt. Hier nämlich wird jetzt ein Mensch ge-

zeigt, der nicht das geringste Mitleid mit Enites Schmerz zeigt, der sich vielmehr in Enites körperliche Schönheit verliebt[116] und sie begehrt (vgl. 6182, 6193, 6216 f., 6234 f.). Während von den wilden Tieren betont wurde, wie sie angesichts Enites Not sogar ihren Hunger vergessen hätten, wird von Oringles gesagt, wie er neben seiner erotischen Begierde nur ans Essen denkt (vgl. 6352, 6364, 6374, 6380, 6411, 6422, 6434). Gerade also durch den Kontrast zu den Tieren wird dieser Mensch in seiner Unempfindsamkeit als brutal dargestellt. Einen Tiermenschen ("animalia ergo homo") nennt Bernhard von Clairvaux einen nur um seine leiblichen Gelüste besorgten Menschen.[117] Oringles ist also, das zeigt die Erörterung der wilden Tiere, tierischer als ein Tier.

7. Die übrigen Tiererwähnungen

In diesem letzten Abschnitt der Untersuchung des *Erec* sollen noch die Tiere behandelt werden, die der Dichter hie und da in die Erzählung einfügt. Zunächst kommt da der "soumer" als Lasttier vor (1812), dessen Funktion in allen arthurischen Epen auf die des einfachen Nutztieres beschränkt ist. Auch ein Drachen oder Lindwurm wird an einer Stelle noch erwähnt, wo das Land eines Königs damit lobend ausgezeichnet wird, daß "man dâ nie wurm gesach" (1925), eine Betonung des friedvollen Zustandes also, wie es ihn bei der Anwesenheit von Drachen nicht ge-

geben hätte--und damit war der mittelalterliche Hörer vertraut. Ganz ähnlich muß man das Wort Erecs auffassen, als er vor dem furchtbaren Geschick gewarnt wird, das seiner in Brandigan harrt:

> ich wânde daz hûs waere vol
> gewürmes und wilder tiere
> diu uns alsô schiere
> âne wer den lîp naemen,
> sô wir dar kaemen. (8037-40)

Erecs Antwort hat die einfache Funktion einer Emphase: wären es die unberechenbar wilden Tiere, giftige Schlangen, denen man nicht beikommen kann, so wäre Erec besorgt; ein Ritter aber kann ihn niemals schrecken. Und noch ein zweites Mal wird vor dem letzten schwierigen Kampf auf die unerschrockene Tapferkeit Erecs mit Hilfe einer Tierallusion angespielt: Erec hört nicht auf ängstliche Warnungen und ist über jeglichen Aberglauben erhaben, seien es Träume, Wetterzeichen oder Tierorakel:

> er sach im als maere
> des morgens über den wec varn
> die iuweln sam den mûsarn. (8129-31)

Bei diesen als ominös bekannten Vögeln handelt es sich um die Eule und einen kleinen, nicht für die Jagd abgerichteten Falken.[118] Die Eule wurde im deutschen Aberglauben allgemein als dämonisches Tier erachtet.[119] Und Hildegard von Bingen behauptet sogar von diesem Vogel: "Et mortem hominis scit."[120] Der Falke findet sich in <u>Policraticus</u> als unheilvoller Vorbote,[121] wozu

aber bemerkt werden muß, daß auch Salisbury--so wie in diesem Text Hartmann--dem Unfug des Aberglaubens kritisch gegenübersteht.[122]

Auch Vogelgesang kommt an einer Stelle des Erec vor, in der Beschreibung des paradieshaften "Joie de la curt" nämlich, wo Bäume, Blumen und "der vogele süezer dôz" (8724) aufgezählt werden, wobei "wünneclîch" und "süez" den Ton der Schilderung bestimmen. Der Dichter appelliert hier an alle Sinne zur vollen Aufnahme des ästhetischen Reizes dieses Gartens (vgl. 8730 ff.). Die Funktion dieser fast romantisch-synästhetischen Empfindung, die diese Schilderung erzeugt, ist die Herstellung des scharfen Kontrastes, denn unübersehbar lauert hier der Tod. Vom Aspekt des Tieres ist es hier von Interesse, daß "der vogele widerstrît" (8732) dem Streit zwischen Erec und Mabonagrin gegenübergestellt wird: das zänkische Zwitschern der Vögel vervollkommnet die Schönheit des Gartens, während der ritterliche Kampf die Idylle zerstört. Die gleiche Funktion des Kontrastes muß auch von den übrigen Tiererwähnungen hier angenommen werden, die Hartmann vor allem bei der reichen Zeltdekoration nennt (vgl. 8910-16). Überall dort nämlich, wo die auserlesene Schönheit einer Szenerie oder einer bildlichen Darstellung akzentuiert werden soll, spielt das Tier, sei es Vogel, Fisch oder Landtier, eine Rolle.

Von den Tiermetaphern des Erec wurde bereits der "habech" im Zusammenhang der Beizvögel erwähnt und das Rabenschwarz. Ein ganz ähnlicher, aber konträrer Farbvergleich ist das "wîz alsam ein swan" (330) für Enites durch die ärmliche Kleidung schimmernde Haut. Auch hier handelt es sich freilich um ein Cliché; "schneeweiße Schwäne kannten nur die Dichter," erklärt Karl Knortz, da solche in der Natur überhaupt nicht vorkommen.[123] Als Betonung der reinen Schönheit Enites ist die Funktion der Metapher offensichtlich. Ein sehr viel krasserer Tiervergleich findet sich in der Oringles-Episode. Als Erec die Hochzeitsgäste in einem großen Gemetzel niederschlägt, heißt es von ihnen in makabrem Humor: sie "sluffen ze loche sam diu mûs" (6655). Dieser simple Vergleich gewinnt eine zusätzliche Bedeutung, wenn man nicht nur an das Bild der verängstigten Mäuse denkt, mit denen die Fliehenden metaphorisch identifiziert werden, sondern die Maus[124] hier als Seelentier interpretiert, da die Seele beispielsweise in der germanischen Mythologie oft in Tierform gesehen wurde.[125] Sollte eine solche Bedeutung hier anklingen, dann ist der Vergleich eher makaber als humorvoll. Noch einmal kommt eine Mausmetapher vor, als Erec die fürchterlichen Drohungen Mabonagrins mit dem in Äsop erwähnten Bild des kreißenden Berges, der eine winzige Maus gebiert,[126] vergleicht.

Damit macht sich Erec also lächerlich über Mabonagrins leere Worte (9051-58).

Auch vom Hasen gibt es in Erec zwei Metaphern, die beide dem Bereich der Hasenjagd entnommen sind und beide von der typischen Eigenschaft des Hasen als "ain vorhtig tier" handeln, wie Megenberg ihn nennt.[127] Von den 80 Witwen, die nach ihrer Befreiung die Festfreuden fliehen, sagt Hartmann:

> rehte alsam der hase en jage
> schiuhet sine weide,
> sô vluhten si daz von leide
> daz si dar inder kaemen
> dâ si vreude vernaemen. (9807-11)

Der verängstigte Hase verzichtet sogar auf sein Futter, so wie diese Frauen das Fest meiden. An einer früheren Stelle im Epos vergleicht sich Iders selbst mit einem Hasen, der seine prekäre Situation--in diesem Fall ist es das unhöfische Benehmen seines Zwerges, das ihm selbst sehr geschadet hat--zu spät erkennt: "já warne ich mich ze unzît / sam der hase sô er in dem netze lît." (1226 f.)

Eben dieser Zwerg aber wurde zuvor von Erec mit dem scharfen Schimpfwort "hunt" ausgescholten (1051). Grundsätzlich muß dieses Scheltwort verwundern, da doch gerade der Hund seit vorgeschichtlicher Zeit als des Menschen bester Freund und treuer Helfer angesehen wurde.[128]
Im Mittelalter war dieses Hundeschimpfwort allgemein verbreitet als abschätzige Bezeichnung für die Heiden,[129]

eine Assoziation, die auf die Apokalypse (22:15) zurückgehen mag. Hunde wurden also im Mittelalter oft gerade als "die Symbole des Bösen, Verworfenen" angesehen.[130] Da der Hund aber bereits seit der griechischen Antike auch traditionell als Schimpfwort gebraucht wurde,[131] kann dies nicht ausschließlich biblisch erklärt werden. Wahrscheinlich ist die unübersehbare Unart der Hunde, von der Megenberg spricht, verantwortlich für dieses Schimpfwort: "die hund habent sin poes gewonhait, daz si die aller schoensten stet verunrainent und benetzent."[132] Da nun der Zwerg nicht nur als "hunt" bezeichnet, sondern gleichzeitig der "unzuht" angeklagt wird, weil er durch sein hündisch-unreines Benehmen die höfische Etikette beschmutzt, mag diese Bedeutung in Erecs Beleidigung anklingen.

Zwei Schimpfworte gegen Erec begegnen in dem sehr heftigen Kampf des Helden gegen die beiden Riesen, wo der Erzähler sogar den im Mittelalter überaus lobenden Vergleich des David gegen Goliath anführt, der als Kontrast zu den vulgären Reden der Riesen dient: "rehter affe, nù sich / dû unwirdest dich" (5452 f.) und "ich zebraeche dich als ein huon." (5483) Zu diesen Tiervergleichen muß zuerst allgemein gesagt werden, daß sie--wie wohl alle auf den Menschen bezogenen Tiervergleiche--eine humoristische Komponente haben. Dieser Effekt bleibt bestehen,

auch wenn er an der betreffenden Stelle nicht beabsichtigt gewesen sein mag. Der Gebrauch der Tiervergleiche, besonders aber der des Affen, erklärt sich durch die tierische Menschenähnlichkeit, wie es Hildegard von Bingen erklärt: "quoniam animalia quaedam naturae hominis similia in se habent."[133] Die menschliche Affenähnlichkeit[134] (oder umgekehrt) machte dieses Scheltwort traditionell[135] zu einem Vergleich der Häßlichkeit, sei es als grobe Beleidigung, oder sei es sogar in der allegorischen Auslegung des Physiologus: "Diu affinne hat des tievels bilede" (Millstätter Reimfassung, 55.1). Die Funktion dieses Affenschimpfwortes, das die Riesen paradoxerweise an den helden- und tugendhaften Artusritter richten, ist es an dieser Textstelle, rückwirkend die moralische Häßlichkeit der Riesen zu betonen. Der Huhnvergleich (5483), bei dem man sozusagen die Hühnerknochen knacken hört, ist mit dem Essen assoziiert[136] und beleuchtet gerade dadurch die völlige Inkongruenz eines Vergleiches von Mensch und Huhn überhaupt. In diesem spezifischen Fall soll freilich auf die noch größere Diskrepanz zwischen den Riesen und Erec hingewiesen werden.

8. Zusammenfassung

Wie in dieser Interpretation deutlich wurde, nimmt das Pferd unbestritten eine Vorzugsstellung in der Tierwelt des Erec ein. Es ist nicht nur ein allgemein not-

wendiges Transportmittel, ein lebenswichtiges Requisit für den höfischen Ritter, der eine Einheit mit seinem Roß bildet, wie es in den meisten anderen Epen auch der Fall ist. Sondern das Roß gewinnt in diesem Werk eine tief symbolische Bedeutung und nimmt sogar religiöses Ausmaß an. Durch die Assoziation Enites mit dem Pferd gewinnt dieses einen Einfluß auf die Struktur des Werkes, wie es mit der Parallelität von Enites Pferdeknechtsdiensten und exquisiten Pferdegeschenken gezeigt werden konnte.

Ebenso symbolträchtig ist die Erlangung des Sperbers für Enite, der entfernt mit der symbolischen Bedeutung des weißen Hirsches für König Artus verglichen werden kann. Denn die Funktion beider Tiere ist mit ihrem Erwerb erschöpft, und beide implizieren erhellende Aussagen über die betroffenen Charaktere. Letzteres kann vor allem auch von den Tiervergleichen und -schimpfworten betont werden, die durch Kontraste oder Parallelen Charakterzüge verdeutlichen oder auch Einblicke in eine bestimmte Situation verleihen, wie beim Habichtsbild zum Beispiel. Das Verhältnis Famurgans und Enites zur Tierwelt erschien deshalb einer eigenen Untersuchung wert, weil durch ihre kontrastierende Haltung zu den Tieren und durch die jeweils kritischen Erzählerkommentare das Verhältnis des Menschen zum Tier beleuchtet wurde.

Die Abweichung des mhd. Erec vom afrz. Erec et Enide ist vom Tierthema aus gesehen beträchtlich. Es handelt sich vor allem um Hinzufügungen, aber auch um einige wesentliche Eliminierungen, wie gezeigt wurde. Vom Aspekt des Tieres her erscheint Hartmanns Erec vor allem durch Enites Pferde, die Parallelität der ritterlichen Kämpfe, die leitmotivische Entsprechung zwischen Pferd und Reiter und durch die Tatsache, daß keine einzige Tiererwähnung ohne spezifische Funktion bleibt, als ein eng strukturiertes Werk.

III

IWEIN

Wenn in der Interpretation des *Erec* die Tiere übergangen werden, dann kann man über die inadäquate Deutung einzelner Stellen argumentieren. Wird aber in einer Auslegung des *Iwein* das tierische Element nicht beachtet, so kommt es notwendigerweise zu einer Fehlinterpretation dieses Werkes, weil das Tier einen wesentlichen Bestandteil des *Iwein* ausmacht. In keinem der klassischen Artusepen wird dem Tier eine solch eminente Rolle gegeben, daß es sogar zur Identifizierung des Haupthelden dazugehört. Da zudem die Vorlage des Hartmannschen Werkes den Löwen bereits im Titel enthält, *Le Chevalier au Lion*, bietet sich der Löwe wie von selbst zur Interpretation an. Bemerkenswerterweise wird dennoch in den *Iwein*-Deutungen der Löwe oft entweder ganz außeracht gelassen oder als ein schlecht zu integrierender Aspekt der Dichtung nebenher abgetan.[1] Freilich gibt es auch eine Fülle von Studien über Chrétiens oder Hartmanns Werk, die den Löwen miteinbeziehen. Dabei scheint die künstlerische Vollkommenheit dieses Werkes dadurch bewiesen zu werden, daß es so vielen, oft ganz konträren Interpretationsansätzen standzuhalten vermag.

Die folgende Interpretation wird sich vor allem mit

dem Löwen befassen, doch werden alle anderen genannten Tiere--die Tiermetaphern, die ritterlichen Rosse, die Tiere der dem Artushof fremden Außenwelt und auch der tierische Zustand Iweins--ebenfalls erörtert. Da sich Hartmanns Iwein bekanntlich sehr eng an Chrétien anschließt, werden die häufigen Parallelen zur afrz. Vorlage ignoriert, während den kleinen Abweichungen besonderes Gewicht zugedacht werden kann. Von den bereits vorhandenen Interpretationen soll keine von vornherein abgelehnt werden. Die hier beabsichtigte Deutung folgt der Anregung eines Iwein-Artikels von Hugh Sacker, geht aber wegen des Tierthemas darüber hinaus; Sacker beschreibt seinen methodischen Ansatz folgendermaßen:

> that the meaning of a work is not necessarily adequately expressed in the statements of the narrator, but that the events themselves furnish as important a guide to the meaning as do the narrator's comments.[2]

Dieser Ausgangspunkt wird auch hier für richtig gehalten.

1. Das Tier als Metapher am Artushof

Die erste Tiererwähnung des Iwein findet sich in dem Streitgespräch der Artusritter zu Beginn des Werkes, wobei Keii Kalogreant heftig angreift. Als die Königin und Kalogreant ihn zurechtweisen, stellt sich heraus, daß Keii ein gewohnheitsmäßiger Nörgler ist (vgl. 109, 137, 148, 190).[3] Es ist die Funktion dieses ganzen Passus

und der darin verwandten Tiermetaphern, diesen typischen Charakterzug Keiis darzustellen:

> der humbel der sol stechen:
> ouch ist reht daz der mist
> stinke swâ der ist:
> der hornûz sol diezen. (206-09)

Bezeichnenderweise sind Insekten für dieses Bild gewählt, also kleine, leicht übersehbare Lebewesen, deren typische Gewohnheiten dem Menschen dennoch zur Last fallen. Die Metapher ist dem afrz. Yvain (117)[4] entnommen, wo allerdings die Tätigkeit des jeweiligen Tieres zoologisch korrekt gegeben wird[5]: Für die Hummel ist es nämlich charakteristisch zu brummen, bzw. wie Alfred Brehm es formuliert, "mit raschen sausenden Flügelschlägen einen lauten summenden Ton von sich" zu geben,[6] was genau der Wortbedeutung von "diezen" entspricht. Bei der Hornisse handelt es sich dagegen wirklich um eine für den Menschen gefährliche Wespenart, deren Stiche schmerzhaft sind. Brehms Charakterisierung der Hornisse bildet eine ganz zufällige Parallele zur Iwein-Stelle:

> Für den Menschen ist die Nachbarschaft des geschäftigen Hornissenvolkes immer eine bedenkliche Sache, denn bei der geringsten Störung kann sich der kriegerische Sinn der Tiere offenbaren, die sich oft durch die ganz harmlose Annäherung eines ahnungslos vorübergehenden Menschen beunruhigt fühlen und nun sofort mit wütenden Stichen über den Störenfried herfallen.[7]

Die wütende Reaktion auf ein harmloses Ereignis, die den

Mitmenschen unnötig verletzt, ist Keiis typisches Verhalten, wie diese Metapher es im afrz. Text sagt, und wie es auch im mhd. Text zum gegebenen Zusammenhang passen würde. Der Leser könnte nun die stechende Hummel und brummende Hornisse einfach als fehlerhafte Metapher eines naturunkundigen Dichters annehmen. Die im Mittelalter verfügbaren naturwissenschaftlichen Werke befassen sich allgemein wenig mit den Insekten. Plinius spricht von den summenden Bienen und den für den Menschen gefährlichen Hornissen.[8] Und Konrad von Megenberg sagt beispielsweise "Von den wefsen: . . . die . . . handelnt ir leben gern pei mist, der von den tiern und von den läuten kümt,"[9] was im Zusammenhang der *Iwein*-Stelle die Verbindung zwischen dem "mist" und der Wespenart der Hornisse erklären mag.

Will der Leser nun einen Fehler in der Stellung der Verben dieser Tiermetapher annehmen, so könnte dieser etwa durch mangelnde Information oder fehlerhafte Naturbeobachtung des Dichters, oder durch die Vertauschung der Substantive "humbel" mit "hornûz" durch einen Schreiber erklärt werden. Nimmt man aber an, daß der genaue Wortlaut des Textes vom Dichter so intendiert ist--und fast bleibt keine andere Wahl, da die Textüberlieferung des *Iwein* außerordentlich gut ist,[10] und da der einzig mögliche Ausgangspunkt einer Interpretation der des fertigen

Textes ist--so muß man notwendigerweise zu einem anderen Schluß kommen. Die natürliche, gewohnheitsmäßige Eigenart der Hummel und der Hornisse sind pervertiert, ihr Stechen bzw. Brummen entspricht nicht ihrer jeweiligen Natur. Damit wird metaphorisch zum Ausdruck gebracht, daß der gewohnheitsmäßig nörgelnde, spöttische Keii eine Perversion der Natur des Artusritters darstellt, womit diese Metapher eine schärfere Kritik beinhaltet als man zuerst annehmen würde, die aber durch die spätere Bezeichnung Keiis als der Gefährte des Teufels (4676) bestätigt wird. Der Tiervergleich deckt damit ein störendes Element in der Artusgesellschaft auf, das während des ganzen Werkes nicht eliminiert wird, also wesentlich zum Vorstellungsbild der Tafelrunde in Iwein gehört.

Und noch einmal begegnet ein Austausch von Tierscheltwörtern im Kreise der Artusritter, nachdem Kalogreant seine Erzählung beendet hat. Der junge Ritter Iwein schaltet sich nämlich sofort ein, er wolle Kalogreant rächen. Freilich kann der spöttische Keii ein solches Tapferkeitsangebot nicht ohne Kommentar hinnehmen, weshalb er Iweins Worte sofort als typische Wirkung des Alkohols interpretiert. Er vergleicht ihn zudem mit einer vollgefressenen Katze, die im Spiel übermütig wird: "sô diu katze vrizzet vil, / zehant sô hevet sî ir spil: herre Îwein alsô tuot ir." (823-25) George Ferguson deutet das

Symbol der Katze in der mittelalterlichen Kunst folgendermaßen: "The cat, because of its habits, was taken as a symbol of laziness and lust,"[11] während Konrad von Megenberg die heute noch häufig mit der Katze assoziierte Listigkeit hervorhebt.[12] Daß es sich auf jeden Fall um eine grobe Beleidigung handelt, zeigt die Reaktion der Königin, bevor noch Iwein selbst dazu Stellung nehmen kann. Iwein bleibt mäßig in seiner Antwort, denn er kann Keiis Skepsis wegen seiner Unerfahrenheit verstehen. Vor allem aber will Iwein nicht den Streit weiterführen:

> ichn wil mich mit dem munde
> niht glîchen dem hunde,
> der dâ wider grînen kan,
> sô in der ander grînet an. (875-78)

Der neue Tiervergleich, den Iwein gebraucht, stellt eine Relation zum vorausgegangenen her: Iwein will nicht wie ein Hund sein, der den andern Hund wieder anknurrt. Damit aber wird Keii implizite als Hund bezeichnet, ein sehr heftiges Schimpfwort, wie zuvor gezeigt wurde (p. 74). Da Iwein als Katze bezeichnet wurde, erhellt die durch die beiden Tiervergleiche etablierte sprichwörtlich-zänkische Beziehung zwischen Hund und Katze sehr ausdrucksvoll das Verhältnis zwischen den Artusrittern in dieser Szene.

Außer dem zunächst zu behandelnden unabdinglichen Roß gibt es in diesem ganzen Epos nicht ein einziges Tier, das im Zusammenhang mit der Artusgesellschaft genannt wird, außer in den eben erwähnten Metaphern. Das Tier selbst

nimmt also keinen Anteil an diesem als ideal bezeichneten Artushof, es erscheint nur gedanklich distanziert. Mit dieser Entfernung von der tierischen Realität wird die wunschgemäße Gestaltung des Artushofes akzentuiert. Doch kann man bereits an dieser Stelle eine implizierte Ironie feststellen: die Idealität der Artusgesellschaft muß brüchig sein, wenn die tierischen Metaphern, die ihre Ritter gebrauchen, nicht etwa lobend die ritterlichen Qualitäten unterstreichen, sondern aus Schimpfwörtern und verächtlichen Vergleichen bestehen.

Als Anhang an die Metaphern des Artushofes sollen die zwei Tiervergleiche hier erwähnt werden, die sich an späterer Stelle auf Iwein beziehen. Es ist die Szene, wo er in Ascalons Burg als Mörder des Burgherrn verfolgt wird, aber dann siegreich entkommt. Die Verfolger selbst werden bei dieser Gelegenheit mit einem Wolf verglichen, wodurch ihre Blutgier betont wird:

> wande sî sîns tôdes gerten
> alsam der wolf der schâfe tuot:
> vor zorne tobet in der muot. (1378-80)

Der Vergleich Iweins mit einem Schaf wird dabei impliziert, was seine augenblickliche Situation des hilflosen Ausgeliefertseins gegenüber den wölfischen Verfolgern verdeutlicht. Durch seine magische Unsichtbarkeit entkommt er ihnen, denn er ist "cleine als ein mûs" (1279). Obwohl es sich bei diesem letzten Vergleich um ein sprach-

liches Cliché handelt, wird damit gleichzeitig Iweins seelische Verfassung an diesem Punkt des epischen Geschehens expliziert.

2. Der Ritter und das Roß

Im Gegensatz zu Erec hat das Pferd in diesem Epos eine wenig betonte Stellung. Es wird weit weniger erwähnt und nirgends gibt es eine ausführliche Pferdebeschreibung. Dennoch ist das Pferd auch in diesem höfischen Werk unübersehbar. Die spärlichen textlichen Aussagen indizieren, daß es auch hier für den Ritter überhaupt und besonders im Kampf notwendig und unersetzbar ist. Um Wiederholungen zu vermeiden, sollen die verschiedenen Bedeutungsnuancen des ritterlichen Rosses in Iwein im Folgenden nur kurz angedeutet werden.

Zur Abenteuersuche läßt sich Iwein "sîn ros und sîn îsengwant " (965) als die ritterlichen Requisiten bereiten. Von Ascalon heißt es in typischer Entsprechung von Roß und Reiter: "sin ros was starc, er selbe groz." (699) Iwein wird nach seiner Heilung im Wald wieder äußerlich "ein schoene man," dem die Frauen "daz schoenest ors übr al daz lant" geben (3697-3700). Seine innere Haltung wird parallel zum Streitroß gesehen, als Iwein zur Verteidigung des Brunnens angeritten kommt: "in enirte ros noch der muot: / wan diu waren beidiu guot" (2555 f.), wo also das schöne Roß seiner großen Tapferkeit entspricht. Die gleiche Entsprechung, wenn auch

negativ gesehen, schildert der Erzähler von den Gefangenen des Riesen Harpin:

> ir pfert wâren, diu sî riten,
> tôtmager unde kranc:
> ir ietwederz strûchte unde hanc.
> . . . .
> den gurren die sî truogen hin,
> den wârn die zagele under in
> zesamene gevlohten,
> daz sî niene mohten
> ein ander entwîchen. (4934-45)

Eine solche äußere Parallele zwischen Pferd und Reiter ersetzt die Schilderung der psychischen Situation der Charaktere, denn die innere Entsprechung ist evident. Den abgezehrten, dem Tode nahen Pferden (das abschätzige Wort "gurren" kommt nur an dieser Stelle vor) entnimmt der Hörer einen Einblick in die Haltung der Leidenden.[13]

Am deutlichsten wird die übliche Parallele zwischen Roß und Reiter in einer Szene, die von einer frappierenden Diskrepanz zwischen dem schmucken Aussehen des Streitrosses und Iweins bedenklicher Situation erzählt. Es handelt sich um den Beginn des Kampfes gegen die beiden Riesen am Ende der Abenteuerserie. Als man nämlich Iwein sein Roß bringt, stellt sich heraus, daß dieses ohne sein Wissen frisch gestriegelt wurde, was nicht der seelischen Verfassung Iweins entspricht. Ein solcher Kontrast zwischen Roß und Ritter bedarf eines Erzählerkommentars, der in ziemlich starken Worten betont: "daz ims doch got niht lône / der daz sô vlîzeclichen tete!" (6660 f.)

Und es wird erklärt, daß sich die Burgbewohner des Pferdes bereits bemächtigt hätten, weil sie mit Iweins Niederlage rechneten. Andererseits hat dieses gut aussehende Pferd die Funktion der sicheren Vorausdeutung auf einen guten Ausgang dieses Kampfes, denn die konventionelle Entsprechung zwischen Roß und Reiter scheint den Sieg Iweins herauszufordern.

Auch die Turnierbeschreibungen folgen, vom Aspekt des Streitrosses ausgesehen, dem üblichen Muster, wozu der abschließende Kampf zwischen Iwein und Gawein als gutes Beispiel dienen mag: die Streiter nehmen die Pferde mit den Sporen, sie rennen mit ihren Speeren gegeneinander und steigen, nachdem alle Speere zerbrochen sind, zum Schwerterkampf von den Pferden ab. Auf was es den beiden Kämpfern ankommt, ist die Wahrung der äußeren Form, weshalb sie ihren Schwerterkampf zu Fuß und nicht reitend führen müssen:

> Ze rosse mitten swerten,
> des sî niene gerten,
> daz waere der armen rosse tôt
> . . . .
> in heten diu ros niht getân:
> sî liezenz an den lîp gân. (7117-24)

Die erzählerische Ironie dieses Passus liegt darin, daß hier zwei Freunde kämpfen, die ihr Leben nicht schonen; auf die armen Rosse dagegen müssen sie Rücksicht nehmen, damit ihnen durch einen Formfehler hier keine "dörperheit" vorgeworfen wird (7121). Es ist beachtenswert, daß es

nicht in erster Linie der Respekt vor dem Leben des Tieres ist, worauf es ankommt, sondern die äußere Etikette. Ein persönliches Verhältnis zwischen Ritter und Roß läßt sich an keiner Stelle dieses Epos feststellen.

Nur darin, daß die Einheit von Ritter und Roß unzertrennbar sein sollte, kann man von einem symbolischen Verhältnis wenigstens von Ritter und Roß sprechen. Deshalb beispielsweise muß das Vom-Pferd-Gestoßen-Werden im Kampf als tiefste Entehrung verstanden werden. Als der Brunnenherr Iwein den Ritter Keii "als ein sac" (2585) aus dem Sattel wirft und ihm sein Roß abnimmt, wird dieser Verlust des ritterlichen Streitrosses einem ritterlichen Ehrverlust gleichgesetzt. Ähnlich geschah es mit Kalogreant, als Ascalon ihn hinterrücks vom Roß stieß und ihm sein Roß entführte. Kalogreant erzählt, wie ihm nur noch übrig blieb, auch seine ritterliche Rüstung auszuziehen, da diese ohne Pferd zu schwer ist. Damit aber war er sämtlicher Regalia beraubt; "ich gnâdelôser man" (780), sagt Kalogreant von sich selbst, als er diese entehrende Niederlage berichtet. Und erneut wird damit die religiöse Bedeutung des Pferdes für den Ritter angedeutet.

Angesichts aber dieser eminenten Wichtigkeit des ritterlichen Rosses, gewinnt das Erlebnis Iweins auf seiner Verfolgung Ascalons ein enormes Gewicht. Um diese Begebenheit in die richtige Perspektive zu rücken, muß der

vorausgehende Kampf kurz gestreift werden. Iwein erlebt, wie der Text verschiedentlich andeutet, in seinem Brunnenabenteuer ungefähr dasselbe wie Kalogreant; doch unterscheidet sich die Schilderung hier in verschiedenen Aspekten von der epischen Darstellung Chrétiens, der beispielsweise das feindliche Heransprengen des Brunnenherrn mit Tiervergleichen beschreibt (vgl. Yvain, 487 f. und 814). Auch wird die Flucht Ascalons und die Verfolgung durch Iwein, nachdem die beiden in der üblichen Weise heftig gekämpft hatten, in Iwein sehr schlicht geschildert, wobei nur der kritische Hinweis auf Iweins Unreife ("âne zuht," 1056) wichtig erscheint. Der afrz. Text enthält an dieser Stelle eine ausführliche Falken-Kranich-Metapher, die die Situation umreißt (vgl. Yvain, 882 ff.). Für Hartmann, so scheint es im Vergleich, steht das für Iwein bedeutendere Ereignis noch aus, weshalb er nicht lange bei der Kampfausmalung verweilen will. Als Iwein nämlich hinter Ascalon in dessen Burg hineinreiten will, fällt "daz swaere slegetor" zu, das zur Sicherung der Burgbewohner so konstruiert ist, daß kein Unerwünschter, "sweder ros od man," in die Burg eindringen kann, sondern getötet wird (1085 ff.). Da sich Iwein gerade an dieser Stelle zu einem letzten Schlag auf Ascalon vorgebeugt hat, entrinnt er selbst dieser Guillotine, doch nicht sein Roß:

Ez sluoc, als ich vernomen habe,
daz ros ze mittem satel abe,
und schriet die swertscheide
und die sporn beide
hinder der versenen dan:
er gnas als ein saelec man. (1113-18)

Iwein also bleibt unverletzt, doch sein Roß wird genau in der Mitte halbiert. Da sich Iwein außerdem zwischen dieser Falltür und dem nächsten Tor gefangen sieht, befindet er sich jetzt im Niemandsland. Die symbolischen Implikationen dieser Haft zwischen zwei Welten wurden von Sacker bereits hervorgehoben.[14] Hier soll vor allem betont werden, welches Symbolgewicht dem halbierten Roß zukommt. Durch die übliche Akzentuierung der Parallelität von Roß und Ritter, sei es in äußerer oder innerer Entsprechung, muß das in zwei Hälften geteilte Pferd Iweins symbolisch auf eine Halbheit in Iwein deuten. Es mag sich um den nur halb errungenen Sieg über Ascalon handeln; oder es mag bedeuten, daß Iweins Abenteuersuche vorerst beendet ist, was gleichzeitig mit den abgeschlagenen Sporen angedeutet wird, denn historisch gesehen bedeutet die Abgabe der Sporen sogar ein Aufgeben des ritterlichen Standes;[15] oder es mag sich um Iweins charakterliche Unreife handeln, um seine erst halb-fertige innere Entwicklung. Könnten an diesem Punkt der Handlung alle drei Möglichkeiten anwendbar sein, so macht der folgende Textzusammenhang nicht nur Iweins völligen Sieg über Ascalon und sogar über dessen Gattin klar, sondern auch das Fortsetzen von

Iweins ritterlicher Tätigkeit, im Brunnenkampf gegen die Artusritter und im ritterlichen Turnieren mit seinem Freund Gawein. Damit wird deutlich erwiesen, daß das halbierte Roß einen nur halben Iwein, einen innerlich unfertigen Charakter, symbolisiert. Eine solche Unreife ist für einen jungen Ritter, der kaum dem Artushof entronnen und noch wenig erprobt ist, nicht verwunderlich. Durch welch immense Kluft nämlich die idealisierte Artuswelt von der übrigen Welt geschieden ist, wird im folgenden Abschnitt deutlich werden.

3. Die Tiere in der Außenwelt

Es wurde bereits angedeutet (vgl. p. 84), daß der Artushof selbst das Tierische ausgeklammert hat, es erscheint nur noch metaphorisch. Deshalb ist es wichtig, daß die erste Begegnung, die dem Artusritter Kalogreant auf seiner Abenteuersuche widerfährt, ein ritterlicher Burgherr mit einem Tier ist:

> er hete, den ich dâ stênde vant,
> einen mûzerhabech ûf der hant;
> ditz was des hûses herre. (283-85)

Der gut gemauserte Beizvogel, den der Ritter auf der Hand hält, wird nicht näher beschrieben, doch mag er als Zeichen seines Adels zu deuten sein und auch symbolisch den edlen Charakter des Ritters darstellen. Denn in einem sehr eindrucksvollen Passus seines Werkes De arte venandi cum avibus beschreibt Friedrich II. die Eigenschaften des-

sen, der erfolgreich mit Beizvögeln umgehen will: er muß nicht nur körperlich tüchtig, sondern vor allem eine sehr ausgewogene Persönlichkeit sein, mäßig, geduldig, fleißig, aufmerksam; erst dann kann ihm ein Beizvogel anvertraut werden.[16] Diese Textstelle kann so interpretiert werden, daß der Sport der Falknerei der bloßen Abenteuersuche, worüber sich der Burgherr sehr verwundert und die er implizite kritisiert (vgl. 373 ff.), als edles ritterliches Tun vorgezogen wird. Freilich kann diese Interpretation nur angedeutet werden, denn die Falknerei kommt in Iwein nur an dieser Stelle vor. So viel mag jedoch ohne weiteres als die Funktion dieses Passus gesehen werden: Die Außenwelt besteht nicht nur aus Typen wie dem des Wilden Mannes, auf den der Artusritter bald darauf stößt, sondern auch aus anderen, kultivierten Menschen, denen die Ideale der Artuswelt nicht bekannt sind, und die im vertrauten Umgang mit dem Tier gezeigt werden.[17]

Die folgende Szene bildet einen scharfen Gegensatz zur edlen Höfischkeit der vorausgehenden, denn noch jetzt in seiner Erzählung scheint die Erinnerung daran Kalogreant zu bedrücken:

> da gesach ich mir vil leide
> eine swaere ougenweide,
> al der tiere hande
> die man mir ie genande,
> vehten unde ringen
> mit eislîchen dingen.
> dâ vâhten mit grimme
> mit griulîcher stimme
> wisente und ûrrinder. (403-11)

Der afrz. Erzähler enumeriert hier: "tors salvages, ors et lieparz" (Yvain, 278), die gräßlich wild miteinander kämpfen und wiederholt dann nochmals die wilden Stiere (Yvain, 285). Der mhd. Text läßt es zunächst vage, um welche Tiere es sich handelt, denn der schockierende Eindruck auf den angsterfüllten Ritter allein ist wichtig. Es ist, als ob Kalogreant in der Erinnerung die Einzelheiten der Szene gar nicht mehr entwirren kann, weshalb er übertreibend sagt, es seien alle Tiere dort gewesen, die er jemals hätte nennen hören. Der Kampf wird betont und des Ritters große Furcht vor der Wildheit dieser Tiere, denen er ohne Gottes Hilfe nicht entrinnen zu können glaubt. Wenn Kalogreant dann doch "wisente und ûrrinder" nennt, handelt es sich wohl um die grauenhaftesten Exemplare der Bestialität, die ihm einfallen. Tatsächlich gehören diese beiden zu einer wilden Stierart,[18] so daß die Nähe zum afrz. Text deutlich wird. Obwohl der büffelartige Wisent heute ein seltenes Tier ist, scheint es ihn ebenso wie den erst im 17. Jahrhundert ausgestorbenen Auerochsen im Mittelalter noch zahlreich gegeben zu haben.[19] Und obwohl die mittelalterlichen Zoologen den Wisent, der dem Äußeren nach schrecklicher aussieht, mit dem wirklich weit gefährlicheren Auerochsen verwechselt haben,[20] stimmen sie allgemein über das furchtbare Äußere beider Tierarten überein. Es läßt sich

leicht einsehen, warum der Stier in der mittelalterlichen Kunst als das Symbol brutaler Kraft fungierte.[21] Und es verwundert nicht, daß das Schrecken erregende Aussehen dieser enormen Tiereden abenteuersuchenden Kalogreant nur an Flucht denken lassen.

Die Begegnung mit dem Wilden Mann jedoch übertrifft noch diesen furchtbaren Eindruck. Kalogreant erblickt ihn plötzlich mitten unter den Tieren: "Dô vorht ich in alsô sêre / als diu tier, ode mêre." (423 f.) Dies "menneschlich bilde" ist deshalb noch furchterzeugender als die Tiere, weil er als Mensch mit tierischen Charakteristika erscheint: er ist sehr groß, sein Kopf sogar "groezer danne eim ûre," seine Nase sieht aus wie die eines Ochsen, seine großen Zähne ragen aus seinem Mund "als ein eber, niht als ein man," seinen Körper hat er mit zwei Tierfellen bekleidet (425-70). Kalogreant nimmt zunächst an, er sei stumm, was erneut betont, wie unmenschlich sein erster Eindruck auf den Ritter war. Nachdem Kalogreant ihn ohne Gruß in ängstlichem Mißtrauen angesprochen hat, ist das erste Wort dieses äußerlich abstoßenden Waldmenschen überraschenderweise das eines Freundschaftsangebotes; danach betont er mit unverhohlenem Stolz, er sei ein Mensch, dessen Amt die Tierpflege sei. "ich pflige ir, und sî vürhtent mich / als ir meister unde ir herren"(494 f.), so erklärt er von

der Schar der gräßlichen Tiere und bietet dem Ritter seinen Schutz an.

Zweifellos ist es die Funktion des Wilden Mannes, einen Kontrast zum Artusritter darzustellen.[22] Der Begriff des Wilden Mannes umfaßt nach Richard Bernheimer im Mittelalter global alles, was der Norm der christlichen Gesellschaft widerspricht:

It includes the unfamiliar as well as the unintelligible. Just as the wilderness is the background against which medieval society is delineated, so wildness in the widest sense is the background of God's lucid order of creation.[23]

In dieser Szene zeigt sich, daß diese unter den Tieren lebende Gestalt eine deutliche Affinität zu den sie umgebenden Geschöpfen verrät. Der mhd. Text macht diese äußere Entsprechung noch auffallender, da die für die Physiognomie herangezogenen Tiervergleiche aus der gleichen Tierfamilie kommen wie Wisent und Auerochs, außer den genannten Eberzähnen, die aber ebenfalls mit einem einheimisch wilden Tier zu assoziieren sind. Chrétien macht die Vergleiche grotesker, indem er Elefant, Eule, Wolf, Katze und Eber heranzieht (Yvain, 292 ff.). Jedoch muß, dank der ausgezeichneten Studie von Paul Salmon, hier eine Einschränkung gemacht werden:

Manuscript G of Chrétien, the one which is closest to Hartmann's source, shows, however, two significant variants . . .: .i.uans in place of olifanz, which accounts for the

ears breit alsam ein wanne; and toriaux for roncins, which may have suggested both ûre and diu nase als einem ohsen grôz for nes de chat.[24]

Doch ist vor allem die Funktion dieser Tiervergleiche in Hartmanns Text wichtig, unabhängig davon, ob er sie einer Vorlage entnommen hat, oder ob sie seine eigene Zutat sind. Kalogreant nämlich versteht diese äußerlich betonte Ähnlichkeit zu den Tieren als eine Gleichschaltung des Wilden Mannes mit den wilden Stieren, wodurch sein panischer Schrecken erklärlich wird. Es soll hier nicht überspielt werden, daß es sich zweifellos um einen primitiven und überaus unkultivierten Menschen handelt, doch geht die Funktion des Waldmenschen über die des offensichtlichen Kontrastes hinaus. Sie erschöpft sich auch nicht, wie Hendricus Sparnaay meint, in der rein epischen Funktion, dem Artusritter den Weg zum Abenteuer zu weisen.[25] Denn das Gespräch zwischen dem Artusritter und dem Wilden Mann darf im Gesamtbild der Interpretation nicht übersehen werden. In dieser Unterhaltung wird nämlich verdeutlicht, daß die äußerlich abstoßende tierähnliche Gestalt durch ihre hilfsbereite Freundlichkeit und die Herrschaft über die Tiere[26] eine unerwartete Würde offenbart. Der Kontakt des Waldmenschen mit der Natur erlaubt ihm dort Meister zu sein, wo der aus der naturfernen Artuswelt kommende Ritter vor Angst gelähmt ist. Oder, anders formuliert,

die Annahme der Tierwelt läßt den Wilden Mann dort erfolgreich sein, wo der Artusritter versagt.

Für den Gesamtzusammenhang des Iwein ist es bemerkenswert, daß der Wilde Mann der zweite ist, der die arthurische Abenteuersuche implizite kritisiert. Der Burgherr war seiner adligen Kultur entsprechend mit einem Beizvogel eingeführt worden; der Waldmensch wird als Herr der Tiere gezeigt. Beide Charaktere also stehen in Beziehung zur tierischen Natur, beide kritisieren die spielerische Haltung des Artusritters. Es handelt sich hier um eine funktionelle Vorausdeutung auf die Entwicklung Iweins, die im Laufe der Interpretation deutlich gemacht werden wird.

Noch eine dritte Tierbegegnung widerfährt dem mit dem Tierbereich so wenig vertrauten Artusritter. Diesmal handelt es sich um die Vögel in der Brunnenlandschaft. Diese Szenerie schildert Hartmann in scharfem Kontrast zur vorausgegangenen Szene. Während das afrz. Werk hier nämlich den Wald auch mit wilden Tieren belebt zeigt (vgl. Yvain, 398 f.), wodurch eine thematische Beziehung zur Tierszene des Wilden Mannes hergestellt wird, erwähnt Iwein nur Tiere in der Ornamentik des Brunnens, die aber nicht einmal namentlich definiert werden. Erst im Rückblick auf den durch das Unwetter entstandenen Schaden bedauert Ascalon, daß sein Wild getötet worden sei. Dagegen stehen die Vögel hier--vom Tierthema aus gesehen--im Mittelpunkt. Die Beschreibung der Brunnenlandschaft

selbst entspricht dem Topos des _locus amoenus_: mitten im Wald steht ein klarer Brunnen, von einer immer-grünen Linde beschützt, die mit bunten, singenden Vögeln besetzt ist. Der Dichter bezeichnet diesen Platz sogar direkt als "daz ander pardîse" (687), wie es mit diesem Topos beabsichtigt ist.[27] Da jeder einzelne Aspekt wichtig ist, um den Eindruck der Schönheit vollkommen zu bewahren, wird dann die Beschreibung der Zerstörung dieses paradiesischen Idylls bemerkenswerterweise durch das unterbrochene Vogelgezwitscher eingeleitet: "Und zergienc der vogelsanc, / alss ein swarz weter twanc." (639 f.) Donner, Blitze und Hagel dauern nur kurze Zeit, devastieren aber den paradiesischen Ort.

Während bis zum Beginn des Unwetters die Funktion der Vögel einzig die der idealen Vervollkommnung dieser Szenerie war, scheinen sie jetzt eine neue Bedeutung zu gewinnen. Kaum nämlich beruhigen sich die Elemente, als die Vögel in Scharen wieder auftauchen und die entblößte Linde mit ihrem Gefieder bedecken:

> sî huoben aber ir süezen braht
> und sungen verre baz dan ê.
> mirn wart dâ vor nie sô wê. (682-84)

Kalogreant wird schmerzlich vom Vogelgesang berührt und gewinnt den Eindruck, erneut das Paradies zu besitzen. Jedoch täuscht er sich, denn dieser Vogelgesang vermag es, ihn in eine trügerische Freude zu versetzen:

> jâ wând ich vreude ân ungemach
> unangestlichen imer hân:
> seht, dô trouc mich mîn wân. (690-92)

Der süße Lärm der Vögel schläfert die Aufmerksamkeit des Artusritters ein, so daß er nicht mehr an eine echte Gefahr glaubt, die dann sofort unvermittelt auf ihn einbricht. Die Assoziation zu der mittelalterlichen Vorstellung der Sirenen liegt hier sehr nahe, wenn man beispielsweise an die Stelle bei Konrad von Megenberg denkt, die geradezu als Erläuterung dieses Passus verstanden werden könnte: "ez singt auz der mâzen süezleich, . . . ez hât ain abwörtig stimm, sam die vogel habent. wenn die schefläut der stimm gaument, sô entslâfent si dick von der süezikait des gesanges. . . ."[28] Die Süßigkeit des Vogelgesanges verführt den Ritter in dieser Szene dazu, sich in gleichsam schläferischer Sicherheit zu wähnen, wodurch der plötzliche Einbruch des rachegierigen Brunnenherrn dramatisch erhöht wird. Kalogreant ist unvorbereitet und unterliegt. Freilich wäre es übertrieben, seine Niederlage allein mit der Unvertrautheit der tierischen Natur in Verbindung zu stellen. Dennoch muß zusammenfassend gesagt werden, daß ihm die Unkenntnis der Tiere zum Schaden gereicht.

Insgesamt bilden die verschiedenen Aspekte des Tierischen einen unübersehbaren Anteil an der dichterischen Realität

der nicht-arthurischen Welt. Dadurch wird diese Außenwelt und die in ihr auftretenden Menschen als eine komplexe Realität im Gegensatz zu der eindeutigen Idealität des Artushofes dargestellt.

4. Der vertierte Ritter

Auch Iwein scheitert an der Außenwelt. Zwar ist er dort noch erfolgreich, wo Kalogreant bereits schmählich besiegt wird, doch kann auch sein späteres Scheitern als eine Niederlage an der Komplexität der nicht-arthurischen Welt verstanden werden, auf die der Artusritter nicht vorbereitet ist. Durch sein "turnieren als ê" (2803) in der zeitlosen Welt der Artusgesellschaft überschreitet er Laudines Termin und wird als "verrâtaere" verflucht und entehrt (3118). Diesen unvorhergesehenen Schock kann der junge Iwein innerlich nicht verkraften; er verliert seinen Verstand. Hartmann schildert den inneren Bruch in Iweins Wesen damit, daß der höfische Artusritter seine bisherige Identität verliert und jegliche Verbindung mit der idealen Artuswelt und der menschlichen Gesellschaft überhaupt abrupt zerreißt. Iwein fällt nämlich von einem Extrem der überzüchteten Zivilisation in das andere Extrem der tierischen Verwilderung: "sus lief er über gevilde / nacket nâch der wilde." (3237 f.)

Iweins neuer Zustand gleicht dem eines einfältigen Waldtoren und wird durch große Primitivität gekennzeichnet.

Mit gestohlenem Pfeil und Bogen erjagt er sich die notwendigste Nahrung, sogar ohne die Hilfe eines Jagdhundes:

> er schôz prîslichen wol:
> ouch gienc der walt wildes vol
> . . . .
> ouch muose erz selbe vâhen,
> âne bracken ergâhen. (3271-76)

Daß der Erzähler gerade die primitive Art des Jagens wählt, um zu zeigen, wie tief Iwein jetzt gesunken ist, verwundert nicht im Rückblick auf das, was von der Jagd als eine der beliebtesten höfischen Künste gesagt wurde. Wie viel Sorgfalt die höfischen Menschen auf die Pflege der Weidmannskunst anwandten, wird erst durch den effektvollen Gegensatz retrospektiv deutlich. Iwein ist also auf die niedrigste Stufe des Menschseins gesunken; man kann ihn kaum noch als Menschen bezeichnen. Tatsächlich schildert der Dichter Iwein hier implizite als Tier, ohne ihn direkt so zu nennen.[29] Es sind zwei charakteristische Merkmale des Menschlichen, die Iwein in der Wildnis aufgegeben hat: er lebt unzivilisiert, was vornehmlich dadurch ausgedrückt wird, daß er einsam ist und rohes Fleisch ißt; und er geht seines Verstandes verlustig. Der Verstand aber ist das markanteste Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch und Tier. Der für das Mittelalter allgemein sehr einflußreiche Macrobius, den Chrétien am Ende von <u>Erec et Enide</u> (6676 und 6679) sogar namentlich als Autorität anführt, erklärt im Anschluß an Plato

Folgendes: "et hinc est quod homo et rationis compos est et sentit et crescit solaque ratione meruit praestare ceteris animalibus."[30] Allein durch sein Denkvermögen also ist der Mensch über die Tiere erhaben. Jedoch wird Iwein offensichtlich auch nicht zum Tier, sondern er erscheint als vertierter Mensch, also von seiner natürlichen Bestimmung abgekommen. Damit, so jedenfalls läßt es die Reaktion des Einsiedlers vermuten, befindet er sich auf einer noch niedrigeren Stufe als das Tier. Dieser Klausner nämlich, der durch sein Waldleben an den Anblick von Tieren gewöhnt sein muß, flieht vor dem Anblick des vertierten Iwein. Hier wird eine deutliche Parallele hergestellt zwischen dem ersten Eindruck des Wilden Mannes auf Kalogreant, der ihn mehr als die Tiere gefürchtet hatte, und dem jetzigen Zustand Iweins. Während der Waldmensch als zwar unhöfisch und primitiv, jedoch als menschlich gezeichnet wurde, wird Iwein als des Höfischen sowohl als auch des Menschlichen entkleidet dargestellt, wie die Stilfigur des Zeugma hier sehr eindrucksvoll zeigt: "er lief nû nacket beider, / der sinne unde der cleider," (3359 f.) Der verspielte Artusritter, der hochkultiviertes Menschsein repräsentierte,ist in tierische Verrohung gefallen.

Äußerlich wird Iwein durch die magische Kraft einer Heilsalbe wiederhergestellt,[31] wodurch er symbolisch eine

Auferstehung erfährt.[32] Doch ist es erst durch die Begegnung mit dem Löwen, daß Iwein sich allmählich zum vollen Menschsein entwickelt.

5. Der Löwe und Iwein

Vom Tierthema aus gesehen ist die Begegnung Iweins mit dem Löwen freilich das wichtigste Ereignis dieses Epos, denn von nun an erscheinen Iwein und der Löwe gemeinsam als die Träger der Handlung, sind also beide von thematischer und struktureller Bedeutung. Welche Signifikanz Chrétien dieser ersten Begegnung Yvains mit dem Löwen zumaß, wird daran deutlich, daß er sie genau in den Werkmittelpunkt stellte, wie bereits verschiedene Kritiker sahen.[33] Im mhd. Werk läßt sich eine solche numerische Mitte nicht nachweisen, doch wird die Interpretation zeigen, wie es Hartmann gelingt, diesen Löwen zu akzentuieren.

Zunächst verdeutlicht der Text, daß es sich hier um eine Begegnung handelt, die Iwein leicht hätte vermeiden können. Sie wird nämlich damit eingeleitet, daß Iwein auf seinem Weg plötzlich eine sehr laute Stimme hört, die gleichzeitig "clägelich und doch grimme" (3830) klingt. Iwein vermutet sofort, daß sie von einem Drachen oder anderen Tier kommt, kann aber anfangs noch nichts sehen. Es wäre ihm nun ein leichtes gewesen, einfach seiner Wege zu ziehen, ohne sich in den Streit der Tiere

einzumischen, oder sich mit dem Anblick dieses Kampfes zufriedenzugeben. So jedenfalls hätte jeder andere Ritter reagiert, wie es die Erzählung Kalogreants als Parallele verdeutlicht, der durch den Kampf der wilden Tiere vor Schrecken gelähmt war und nur an seine eigene Rettung dachte. Iwein dagegen ist durch die Erfahrung des Kreatürlichen, die er an sich selbst gemacht hat, für das Leiden der tierischen Kreatur hellhörig geworden. Er geht daher bewußt von seinem Weg ab und sucht das Tier auf, um ihm in seiner Not Hilfe leisten zu können. Auf einer Waldlichtung sieht er dann, wie "ein wurm unde ein lewe striten" (3840). Der Begriff "wurm" ist nach Karl Helm eine der "alten echt germanischen Bezeichnungen des Drachen," wobei noch die Assoziation an die Paradiesesschlange deutlich ist. Helm erklärt dazu:

> Die Drachenvorstellung erwächst daraus auf dem Wege einer phantastischen Vergrößerung der ererbten Schlangenvorstellung; auch im Feueratem wird man einfach eine phantastische Potenzierung der Giftwirkung erblicken dürfen. . . .[34]

In dieser Szene wird der Drache mit den typischen Charakteristika dieses Ungetüms beschrieben: "der wurm was starc unde grôz: / daz viur im ûz dem munde schôz" (3841 f.), wobei der Gestank und die Hitze, die er verbreitet, den Löwen zu bezwingen scheinen. Aber auch der Löwe, dessen ohrenbetäubendes Gebrüll ("lûte âne mâze," 3828 und vgl.

3845) zweimal betont wird, ist ebenfalls als schreckerregendes wildes Tier dargestellt. Nur wenn der Leser im Blick behält, daß es sich wirklich um zwei wilde, im Kampf erregte Tiere handelt, kann er nämlich die folgenden Zeilen verstehen, die betonen, wie schwer es Iwein fällt zu entscheiden, wem der beiden er helfen soll, denn er glaubt, von dem überlebenden Tier angegriffen zu werden. Doch kommt Iwein nach einigem Zögern ("zwîvel," 3846) zu dem Entschluß, "dem edelen tiere" (3849) zu helfen.

Diese Auffassung von dem Löwen als dem edlen Tier findet sich bereits in Aristoteles' Tiergeschichte,[35] taucht dann bei Plinius[36] und vielen mittelalterlichen Schriftstellern[37] wieder auf. Sie ist noch heute üblich, ebenso wie die moderne Bezeichnung des Löwen als des Königs der Tiere eine in der Tradition verwurzelte ist, die bis auf die antiken Schriftsteller zurückgeht, wie vor allem Konrad von Megenberg betont: "Leo ist ain künig aller andern tier, sam Jacobus und Solînus sprechent."[38] In der Tradition des Physiologus freilich ist der Löwe vornehmlich Christus: "Leo bezehinet unserin trohtin turih sine sterihchi" (Ahd. Phys., I, 1 f.), wobei auf die Hl. Schrift Bezug genommen wird. Man kann hier an den Passus "ecce vicit leo de tribu Iuda, radix David, aperire librum . . ." (Apoc. 5:5) denken, wo die allegorische Deutung offensichtlich auf Christus bezogen ist, was keines-

wegs von allen biblischen Löwen behauptet werden kann. Beispielsweise wird an anderer Stelle der paradiesische Zustand, der das Volk Gottes erwartet, in folgenden Worten geschildert: "Non erit ibi leo, Et mala bestia non ascendet per eam, Nec invenietur ibi" (Is. 35:9), wo also die Gefahr des Löwen einfach als die des wilden Tieres gemeint sein mag. Petrus identifiziert den Löwen sogar direkt mit dem Satan: "quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit" (1 Petr. 5:8). Ähnlich werden dann die Gottlosen in den Psalmen mit Löwen verglichen (vgl. Ps. 17:12 und 91:13). Es soll mit diesen Bibelzitaten gezeigt werden, wie viele divergente Assoziationen der mittelalterliche Dichter mit dem Löwenbegriff haben mochte. Daher ist es auch nicht möglich, die Interpretation in <u>Iwein</u> nur auf eine Deutung festzulegen. Lägen nämlich die Dinge so einfach, wie manche Kritiker behaupten,[39] daß der Löwe hier symbolisch für Christus und der Drache für den Teufel steht, ohne jegliche Komplexität, dann wäre die Situation sofort geklärt. Allerdings ließe sich dann beispielsweise das im Text eigens erwähnte Zögern Iweins nicht verstehen. Seine Angst vor den Bestien, also auch vor dem möglichen Angriff des erzürnten Löwen, ist nämlich nur dann zu begreifen, wenn es sich zunächst einmal bei beiden um gleichermaßen gefürchtete wilde Tiere handelt, in deren Kampf sich Iwein

einschaltet.[40] Daß der Löwe in Iwein andererseits nicht nur das wilde Tier ist, liegt auf der Hand,[41] doch läßt der Text es nicht zu, die Sinnbedeutung auf eine einfache Formel, etwa wie im Physiologus, zu bringen. Auch die Tatsache, daß der Löwe später nachts bei Iwein und dem Pferd wacht, muß nicht beweisen, daß der Dichter einen Physiologus-Text als Bedeutungsquelle heranzog, wie es A. T. Hatto annimmt.[42] Denn dieses Charakteristikum, daß der Löwe sehend schlafen soll, ist in der mittelalterlichen Zoologie allgemein zu finden,[43] auch ohne die im Physiologus enthaltene allegorische Auswertung.

Im mhd. Iwein wird in der ersten Begegnung das ganze Bedeutungsgewicht dem Löwen gegeben. Während nämlich im afrz. Yvain die Drachentötung in blutigen Einzelheiten beschrieben wird (vgl. Yvain, 3372 ff.), dabei sogar eine physische Verbindung zwischen Drachen und Löwen hergestellt wird,[44] berichtet Hartmann nur sachlich: Iwein "lief den wurm an / und sluoc in harte schiere tôt." (3862 f.) Und von dieser Stelle ab bildet der Löwe vom Aspekt des Tieres her den Mittelpunkt der Erzählung, denn nun tritt im ganzen Iwein außer dem unabdinglichen Pferd kein anderes Tier mehr auf. Für Iweins Haltung zu Beginn seines Bundes mit dem Löwen muß bemerkt werden, daß er nach der Drachentötung zuerst darauf eingestellt ist, auch den Löwen zu bekämpfen.[45] Jedoch legen die offen-

sichtlichen Dankbarkeitszeichen des Löwen den Grund für ihre Partnerschaft, die--so wird wiederholt im Text betont--erst mit dem Tod endet.

Es ist hier nicht angebracht, die mögliche Quelle des Löwenrittermotivs zu untersuchen. Ob es, wie Th. M. Chotzen behauptete, aus dem Keltischen kommt,[46] oder ob es mit der in Aulus Gellius beschriebenen Androklus-Geschichte in Verbindung steht, tut hier wenig zur Sache; dennoch erscheint die letzte Annahme wegen der markanten Parallelen in der Erzählung überzeugender.[47] Bedeutend ist jedoch die Tatsache, daß das Motiv der engen Freundschaft zwischen einem Menschen und einem Tier, dem er aus irgendeiner Not geholfen hat, und das ihn andererseits unterstützt, in vielen Quellen nachzuweisen ist.[48] Nur einige Beispiele für das häufige Vorkommen dieses Motivs sollen aus den zur Verfügung stehenden Texten herausgegriffen werden: Plinius gibt zwei Fälle der menschlichen Freundschaft mit einem Löwen;[49] Aelian berichtet ausführlich die ganze Androklus-Geschichte,[50] während Isidor auf das Motiv der Löwenfreundschaft, das er offensichtlich als bekannt voraussetzt, nur anspielt;[51] in Peter Damian erscheint neben dem Löwen bereits ein Drache, aus dessen Gewalt der Löwe befreit wird, wofür er sich seinen Rettern dankbar erzeigt;[52] auch in den Gesta Romanorum findet sich eine Erzählung, "der dankbare Löwe," eine Version

der Androklus-Geschichte.[53] Doch äußert sich das Motiv der Tierfreundschaften in der Literatur nicht nur im Zusammenhang mit dem Löwen: Gregor d. Gr. schildert beispielsweise ein sehr enges Freundschaftsverhältnis zwischen einem Mönch und einem Bären.[54] August Nitschke, der auf diese Erzählung verweist, führt noch etliche Exempla an, in denen Heilige einen engen freundschaftlichen Kontakt mit Wölfen, Kranichen, wilden Ebern und dergl. pflegen.[55] Bei Alexander Neckam im 12. Jahrhundert findet sich dann eine dem Iwein-Yvain-Stoff überaus ähnliche Fassung, in der der Löwe durch Selbstmord seinem Schmerz über die willkürliche Trennung von seinem Freund und Retter ein Ende bereitet.[56] Diese bei weitem nicht vollständige Liste über die in der Antike und bei mittelalterlichen Schriftstellern auftauchenden Tierfreundschaften vermag doch einen Eindruck in die Beliebtheit dieses Motivs zu verleihen, mit dem das mittelalterliche Publikum also auch zweifellos vertraut war. Im Hinblick auf die Gestaltung dieses Motivs in Iwein ist evident, daß es nicht das konventionelle Motiv des Freundschaftsbundes sein kann, das den Dichter interessiert, sondern die spezifische Art dieser Freundschaft und ihre Bedeutung innerhalb des Gesamtwerkes. Und darauf soll sich die hier folgende Interpretation konzentrieren.

Die Ähnlichkeit des afrz. Yvain mit dem mhd. Werk ist

auch in Bezug auf den Löwen sehr groß, doch erreicht es der mhd. Dichter durch feine Nuancen der Unterscheidung, den Löwen überzeugender, weil tierischer darzustellen. Am deutlichsten kommt das gleich zu Beginn des Bundes zwischen Iwein und dem Löwen zum Ausdruck, wo der afrz. Dichter den Löwen Tränen der Dankbarkeit weinen läßt (Yvain, 3397), während es im mhd. Werk heißt:

> sich bôt der lewe an sînen vuoz
> und zeict im unsprechenden gruoz
> mit gebaerde und mit der stimme.
> hie liez er sîne grimme
> und erzeict im sîne minne
> als er von sîme sinne
> Aller beste mohte
> und eime tiere tohte. (3869-76)

Dreimal wird in den wenigen Zeilen betont, daß der Löwe auf nur tierische Weise, nämlich ohne Worte, dem Vermögen seines tierischen Verstehens nach und einem Tier entsprechend, seine dankbare Zuneigung ausdrückt. Auch wird die Stimme des Löwen hier wieder erwähnt, auf deren Notschrei Iwein zuvor reagiert hatte, so daß er vielleicht auch hier erneut darauf reagieren soll. Doch bleibt dieses kniefällige Freundschaftsangebot kein nur sentimentaler Akt, den der darüber erhabene Ritter spöttisch belächeln könnte. Denn von vornherein wird hier auf das wechselseitige Geben und Nehmen zwischen Iwein und dem Löwen hingewiesen:

> er (der lewe) antwurt sich in sîne pflege,
> alser in sît alle wege
> mit sîme dienest êrte. (3877-79)

Iwein läßt sich nicht nur geduldig von einem Tier begleiten, er geht vielmehr einen Pakt mit ihm ein, den er aufrecht erhält, "unz sî beide schiet der tôt" (3882). Auch von der Perspektive Iweins aus gesehen, wird der Löwe an keiner Stelle des Epos vermenschlicht, was sich vornehmlich darin zeigt, daß Iwein nie direkt zu ihm spricht. Er bekennt sich zu ihm, akzeptiert ihn, ist untrennbar als Freund mit ihm verbunden, aber er spricht ihn nie an, wie etwa seinen Freund Gawein. Umgekehrt verliert auch der Löwe durch den nahen Umgang mit dem Menschen nicht seine Instinkte, wie an verschiedenen Stellen, besonders auch in den Kämpfen, gezeigt wird. Die Szene, die der ersten Begegnung des Ritters mit dem Löwen folgt, gibt für das bestialische Element im Löwen genügend Zeugnis:

> der lewe und sîn herre
> die vuoren unverre
> unz er ein tier ersmahte.
> nû twanc in des sîn ahte,
> beidiu der hunger und sîn art,
> dô er des tieres innen wart,
> daz er daz gerne wolde jagen.
> . . . .
> dô gruoztern als ein suochhunt
> und volgt im von der strâze
> wol eines wurfes mâze,
> dâ er ein rêch stênde vant,
> unde vienc ouch daz zehant
> und souc im ûz daz warme bluot. (3883-99)

Dieser Passus wurde deshalb hier fast vollständig zitiert, weil er einen--im afrz. Text übrigens nicht vorhandenen--wichtigen Ansatzpunkt zur Interpretation darstellt. Iwein befindet sich erneut, wie bei seinem Waldtorendasein, im

Wald, und ebenso wie zuvor braucht er Nahrung. Hatte er in der früheren Waldzsene die primitive Jagd alleine ("âne bracken") erledigt, so kann er jetzt den Löwen als Jagdhund akzeptieren. Als Parallele aber wird Folgendes gesehen: war Iwein zuvor, als er seiner Sinne beraubt war, selbst zum Tier geworden, weil ihm keine Wahl blieb, wenn er nicht verhungern wollte, so hat er jetzt, seiner Sinne wieder mächtig, das Tier nötig, um zur Nahrung zu kommen. Das Begrüßen des Löwen als Jagdhund und die Tatsache, daß er ihm--übrigens erneut vom Weg ab (vgl. 3835 ff.)--in den Wald hinein folgt, ist Iweins erste positive Reaktion auf den freundschaftlichen Löwen, dem gegenüber er sich bisher passiv verhalten hatte. Damit aber nimmt Iwein das Tier an, nicht etwa um des Tieres willen, sondern um seiner selbst willen. Für die Charakterisierung des Löwen an dieser Stelle ist sein tierisch-instinktives Verhalten wichtig. Denn es ist, wie es auch die Naturgeschichte des Bartholomäus Anglicus betont, genau der Natur des Löwen entsprechend, wie er sich hier verhält: "First he drinketh and licketh the blood of the beast that he slayeth. . . ."[57] Daß der Löwe insgesamt, so wie es an dieser Stelle exemplarisch betont wird, so handelt, wie es "sîn art" im vorschreibt, ist ein wichtiger Aspekt dieses Tieres in Iwein.

Auch in der Mahlzeit, die Iwein und der Löwe gemein-

sam haben, wird eine Parallele zum Waldtorendasein hergestellt. Während Iwein in seinem tierischen Zustand nämlich das frische Wildpret roh aß und in seinem Hunger glaubte, "daz ez ein süeziu spîse was" (3281), wird hier gesagt, wie er das vom Löwen erlegte Reh an einem Feuer brät und "ezn moht et dô niht waeher sîn" (3908), auch wenn er es ungesalzen und ohne Beilage ißt. Die Erwähnung des Feuers betont hier Iweins menschlich-zivilisierte Haltung, denn in der Gemeinschaft mit dem Löwen führt er ein einfaches, aber kein primitives Leben mehr. Danach wacht der Löwe, während der Ritter schläft, wodurch assoziativ die Stelle aus Platons Politeia in Erinnerung gerufen wird, die beschreibt, daß "das Tierische und Wilde" im Menschen wacht, "wenn das übrige in der Seele, was vernünftig und mild ist und über jenes herrscht, im Schlummer liegt."[58] Will man das komplexe Verhältnis zwischen Iwein und dem Löwen einmal auf eine einfache Formel bringen, so könnte man hier entsprechend sagen: während der menschliche Geist schläft, wacht das tierische Element.

Doch repräsentiert der Löwe nicht nur das Tierisch-Wilde. Hartmann betont von ihm:

> er hete die tugent und den sin
> daz er sîn huote alle zît,
> beidiu dô unde sît. (3914-16)

Daß dem Tier allgemein auch eine natürliche Tüchtigkeit

und eine Art von tierischem Verstehen eigen ist, wurde bereits im Kapitel über Erec (vgl. p.68) erörtert. Auch der Löwe hat also "tugent" und "sin," und mit diesen Fähigkeiten dient er dem Ritter--die Art seiner "huote" wird im einzelnen noch zur Sprache kommen--und erneut wird hier die Permanenz ihres Bundes betont.[59] Damit aber beim Hörer wirklich kein Zweifel betreffs der Haltung des Löwen aufkommen kann, daß es sich bei ihm bestimmt nicht um eine Art des verwunschenen Prinzen handelt, wiederholt Hartmann am Ende dieser großen Begegnungsepisode erneut, daß es "der wilde lewe" (3921) ist, den Iwein akzeptiert hat. Der Textzusammenhang macht dabei deutlich, daß mit "wild" hier jeweils das Tierische des Löwen gemeint ist, nicht etwa ein Zustand wilder Erregtheit. Daß es sich im allgemeinen beim Löwen um eine menschenfreundliche Bestie handelt, wenn er nicht gerade gereizt wird, findet man öfter betont, u. a. von Rabanus Maurus, wenn er schreibt: "Circa hominem leonum natura mitis est."[60]

Ein vergleichender Blick auf die Begegnungsszene zwischen Yvain und dem Löwen im afrz. Werk wird den Freundschaftspakt des Ritters mit dem Löwen, wie Hartmann ihn gestaltete, deutlich exponieren. Gleich zu Anfang ist die Haltung Yvains dem Löwen gegenüber eine andere, denn er versucht, den Löwen durch einfaches

Ignorieren wieder abzuwimmeln. Als es ihm nicht gelingt, reagiert er schließlich widerwillig auf ihn wie auf einen streunenden Hund, den man nicht loswerden kann. Erst als er einsieht, daß der Löwe ihm für seine Nahrung von Nutzen sein könnte, weil er ihm das Wildpret bereits auf dem Rücken anschleppt, heißt es: "puis an grant chierté le tint / por la grant amor qu'an lui ot." (Yvain, 3448 f.) Doch sofort wird ernüchternd festgestellt, daß die Mahlzeit ihm gar nicht mundete (Yvain, 3462). Von einem echten Verhältnis zwischen dem Ritter und dem Löwen ist hier an keiner Stelle die Rede; deshalb muß ihre künftige Zweisamkeit in Yvain eher als ein zufälliges Nebeneinander betrachtet werden. Diese Feststellung soll nicht beinhalten, daß es sich im afrz. Werk um eine reine Oberflächenwirkung handelt; sie soll nur betonen, daß die für den mhd. Text von hier ab vorgeschlagenen Interpretationsmöglichkeiten nicht ohne weiteres für das afrz. Werk gültig sind.

Nach der schicksalsträchtigen Begegnung folgt der wilde Löwe dem Ritter, der "nâch âventiure reit"; der Erzähler stellt schlicht fest, "daz was ir beider arbeit" (3917 f.), um erneut ihr Zusammensein in den folgenden Ereignissen zu betonen. Ihr Weg führt sie zu Laudines Brunnenlandschaft, wo einst das Schicksal des damals unbesonnen-kecken Iwein begann. Während Iwein damals so

kühn war, daß er im Kampf gegen Ascalon unbesiegt blieb, gewinnt nun sein seelisches Leiden den Sieg über ihn. Während üblicherweise das Vom-Pferd-Gestoßenwerden ein Zeichen der ritterlichen Niederlage ist, gelingt es dem Erzähler, das innere Besiegtwerden Iweins trefflich dadurch zu erklären, daß der vor Schmerz ohnmächtige Ritter vom Pferd sinkt: "daz er zer erde tòtvar / von dem orse nider seic." (3942 f.) Iwein ritzt sich im Fallen an seinem scharfen Schwert, so daß der Löwe ihn im Blut liegen sieht und annimmt, Iwein sei tot. Er will daraufhin seinem Herrn in den Tod folgen und versucht, sich Iweins Schwert selbst in den Bauch zu stoßen. Im afrz. Text ist diese Geste des Löwen ausführlicher beschrieben und wird dadurch unwahrscheinlich (<u>Yvain</u>, 3505 ff.). Hartmann übernimmt diese Szene aus Chrétien, schwächt sie aber bedeutend ab, so daß hier wesentlich die Minne des Löwen symbolisch zum Ausdruck kommt. Wenn zuvor von dieser "minne" nur die Rede war (vgl. 3873), so wird hier die Aktualität bewiesen. Iwein rettet den Löwen rechtzeitig, wird aber durch dieses Ereignis hellhörig gemacht. Denn es zeigt sich, daß das Tier dem Ritter zu der neuen Einsicht verhilft, was es mit der echten Treue auf sich hat:

> (nû gìt mir doch des bilde
> dirre lewe wilde,
> daz er von herzeleide sich
> wolde erstechen umbe mich,
> daz rehtiu triuwe nâhen gât). (4001-05)

Offensichtlich könnte der Wunsch, für andere zu sterben, mit dem Löwen als Christussymbol assoziiert werden. Jedoch muß hier beachtet werden, daß es sich um einen versuchten Selbstmord handelt, der kaum mit dem christlichen Erlösungstod verglichen werden kann. Was für das Verständnis der Löwenfigur hier wichtiger erscheint, ist seine unverdorbene Natur: seine Minne sowohl als auch sein Schmerz sind kreatürlich echt und spontan. Daß Iwein sich diesen Charakterzug des Löwen hier bewußt als Vorbild nimmt, ist wichtig für das Zusammenspiel der beiden; der Löwe ist nicht nur physisch stärker als der Ritter, sondern er ist auch der Edlere, weil er tiefer empfinden kann.

Die folgenden drei "âventiuren"--dies soll hier vorausgeschickt werden--sind jeweils sich steigernde schwere Kämpfe, die nicht um ihrer selbst willen gekämpft werden (wie es die einleitende Definition von "âventiure" (530 ff.) etwa haben wollte), sondern die stark altruistisch motiviert sind.[61] Hat Iwein seine bisherigen Abenteuer ohne Schwierigkeiten gemeistert, so zeigt sich nun, daß er diese Kämpfe nur im Bund mit dem Löwen zu bestehen vermag oder, wie Sacker es formuliert: "his very survival depends on his association with the lion."[62] Der Sieg des Löwen und des Ritters über ihre Gegner, deren Stärke jedesmal zunimmt, hat zunächst nichts mit der Erlangung

ritterlicher Ehre zu tun, sondern bedeutet jeweils die Befreiung Leidender aus echt existentieller Not: Harpin wollte die Söhne des Burgherrn dem Tod ausliefern und seine Tochter entehren; Lunete sollte den Feuertod erleiden; die 300 Frauen wurden bereits lebend dem Tod der Welt gegenüber ausgesetzt. Bei allen Opfern handelt es sich zudem um unschuldig Verfolgte. Die Funktion dieser drei Kämpfe ist es, Ordnung und Recht wiederherzustellen und gleichzeitig, hoffnungslos menschliches Leiden zu beenden.[63] Es wäre deshalb im Zusammenhang dieser selbstlosen Taten Iweins und des Löwen möglich, von einer Erlöserfunktion der beiden zu reden. Doch dann ist nicht Iwein oder der Löwe als Christusfigur zu verstehen, sondern vielmehr Iwein mit dem Löwen. Denn in diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, daß der Artusritter Iwein in all diesen Kämpfen anonym bleibt. Seit seinem Waldtorendasein nämlich, wo es ihm wie ein Traum erschienen war, daß er jemals Ritter gewesen sein soll, wird die Verbindung Iweins zum Artuskreis im Text mit keinem Wort mehr erwähnt. Vielmehr wird jetzt verdeutlicht, daß Iwein durch die Begegnung mit dem Löwen zu einer neuen Identität gefunden hat. Der enge Pakt, den der Ritter mit dem Löwen eingegangen ist, äußert sich überzeugend darin, daß er sich vor aller Welt namentlich mit dem Tier identifiziert. Denn nicht nur der Er-

zähler nennt Iwein jetzt häufig "den rîter der des lewen pflac" (4741, 4957, 5079, 5263, 6109, 6257), sondern Iwein selbst bezeichnet sich als Löwenritter (5125, 5497), so wie dann auch die übrige Umwelt von ihm spricht, die ihn--wie hier offensichtlich wird--in seiner Gemeinschaft mit dem Löwen akzeptiert hat (5685, 5825, 5951). Eine solche allgemeine, öffentliche Verifizierung der neuen Identität Iweins beweist den Wahrheitsgehalt dieses Bundes zwischen Mensch und Tier.

Im Folgenden soll gezeigt werden, welche Rolle der Löwe in den Kämpfen mit Iwein zusammen spielt. Zunächst wird bei Iweins Aufbruch zum Kampf gegen Harpin ihre untrennbare Einheit erneut betont: "sîn lewe volget im als ê" (4358). Daß es sich bei den beiden aber nicht nur um eine Beziehung wie die zwischen Herrn und Hund handelt, sondern daß die Gemeinsamkeit mit dem Tier den Ritter menschlich vervollkommnet, zeigt am deutlichsten die Reaktion der von Harpin verfolgten Familie:

> er dûhtes biderbe unde guot
> und in alle wîs ein hövesch man.
> daz kurn sî dar an
> daz der lewe bî im lac
> und anders sites niene pflac
> niuwan als ein ander schâf. (4812-17)

Nicht nur die später noch betonte physische Stärke verhilft dem Löwenritter zum Sieg, sondern die hier eigens hervorgehobene moralische Stärke. Seine Gemeinschaft mit dem Löwen, der sich als Zeichen seiner Freundschaft

wie ein Schaf verhält (jedenfalls dort, wo seine Wildheit im Wege wäre), wird hier geradezu als der Grund von Iweins höfischer und vor allem zuverlässiger Persönlichkeit gesehen. Als es endlich zum Kampf gegen Harpin kommt, folgt der Löwe, als Iwein dem Riesen entgegenreitet (was der afrz. Text nicht eigens erwähnt). Iwein stößt dem Riesen nach dem ersten Wortstreit sogleich seinen Speer in den Leib, woraufhin Iweins Roß zurückweicht und ihn vor Harpins Gegenschlag errettet. Doch als Iwein dann erneut angreifen will, wird er getroffen und liegt wie tot auf seinem Roß.

Der Löwe, der sich bis dahin nicht eingemischt hatte, hält jetzt nicht länger an sich:

> dô sach der lewe sîne nôt
> und lief den ungevüegen man
> vil unsitelichen an
> . . . .
> unz daz der michel knabe
> als ein ohse erluote. (5050-57)

Der Löwe hat des Riesen Rücken zerfleischt, deshalb hört man seinen Schmerzensschrei, der sich wie Ochsengebrüll anhört. Dieser Vergleich vermag durch die Erinnerung an die am Anfang des Epos genannten wilden Ochsen den Eindruck primitiven Grauens zu erzeugen, und er steigert dadurch den dramatischen Bericht dieses Kampfes, der nun durch einen blinden Schlag des Riesen zum Ende kommt. Iwein kann endlich trotz seiner großen Wunden Harpins

Herz mit seinem Schwert durchbohren.

Es handelt sich also hier um einen Kampf auf Leben und Tod, den Iwein allein nicht hätte bestehen können. Nur der Ritter mit dem Löwen, nicht einer von beiden, vermochte zu siegen. Bezeichnenderweise heißt es dann von der Familie des Burgherrn: "sî heten heiles gesehn / den rîter der des lewen pflac" (5078 f.), eine Stelle, die nicht aus dem afrz. Werk kommt, und die ganz direkt diesen Sieg als eine Erlösungstat charakterisiert. Das neutestamentarische Wort des greisen Simeon im Tempel klingt dabei assoziativ an: "Quia viderunt oculi mei salutare tuum" (Lc. 2:30). Für das Verhältnis Iweins zum Löwen muß beachtet werden, daß Iwein von dieser Stelle an ganz bewußt mit der Hilfe des Löwen rechnet. Bisher hieß es zwar, daß die beiden zusammen waren, auch daß Iwein sich mit dem Löwen dem Namen nach identifiziert; doch hatte Hartmann nie von Iweins Perspektive aus gezeigt, daß Iwein seine Abhängigkeit vom Löwen erkennt. Letzteres aber wird für den folgenden Kampf deutlich erklärt.

Nach seinem Sieg über Harpin gibt Iwein seinem Pferd die Sporen, um den Termin für Lunete einzuhalten. Iwein ist zuversichtlich, daß er den Sieg erringen wird, denn Gott und Lunetes Unschuld einerseits und er mit Hilfe des Löwen andererseits garantieren von vornherein den guten Ausgang; oder, wie Hartmann es formuliert:

> und daz in ouch vervienge
> der lewe sîn geverte
> daz er die magt ernerte. (5172-74)

Die Intimität zwischen Ritter und Tier scheint an dieser Stelle, die sich--ebenso wie auch die hier folgende--erneut nicht im afrz. Werk befindet, besonders betont, weil Iwein auf den Löwen rechnet und einfach auf seine Hilfe vertraut. Doch ist auch vom Aspekt des Löwen her ein Zuwachs an intimem Einverständnis zwischen den beiden Gefährten ersichtlich. Als Iwein nämlich gerade noch rechtzeitig an der Kapelle ankommt und Lunete bittet, sie möge ihm die drei Verleumder zeigen, heißt es vom Löwen:

> und sîn leu, der sîn dâ pflac,
> Der gesach vil schîere sînen haz
> unde gestuont hin nâher baz. (5226-28)

Es handelt sich hier geradezu um eine Empathie des Löwen, daß er die Gefühle Iweins sofort erkennt und, wie zwei in großer Not exponierte Freunde reagieren würden, näher an Iwein heranrückt. Diese innere Einheit zwischen Iwein und dem Löwen wird dann bei dem Streitgespräch Iweins mit dem Truchseß impliziert. Wenn der Feind sich nämlich brüstet, es seien ihrer drei, so antwortet der Löwenritter, daß Gott, die Wahrheit und er (wobei er den Löwen wortlos mit sich selbst identifiziert) auch drei ausmachen. Als der Truchseß die Entfernung des Löwen verlangt, wehrt sich Iwein:

der leu vert mit mir alle zît:
ichn vüere in durch deheinen strît,
ich trîb in ouch von mir niht:
werent iuch, tuot er iu iht. (5293-96)

Daß er diesmal von Anfang an mit des Löwen Hilfe rechnet, sagt er freilich nicht, bleibt aber dennoch bei der Wahrheit; denn da der Löwe ohnehin immer bei ihm ist, hat er ihn nicht eigens zum Kampf zu bringen brauchen. Als Iwein dem Druck nachgeben muß und den Löwen zurückschickt, heißt es im mhd. Text:

sus muose der lewe hôher stân:
dochn mohter des nuiwet lán
ern saehe über den rüke dan
sînen herren wider an. (5303-06)

Das Bild des ängstlich spähenden Löwen, der den Ritter nicht aus den Augen läßt, skizziert von außen her die innere Nähe der beiden Gefährten. Der afrz. Text, der in dieser ganzen Szene erneut leichte Variationen zeigt, erklärt viel weniger intim, daß sich der Löwe weit weg gehorsam niederlegt (vgl. <u>Yvain</u>, 4466 ff.).

Im eigentlichen Kampf wird wiederholt die Tüchtigkeit der Gegner betont. Nachdem Iwein den Truchseß vom Roß geschlagen hat, versetzen die beiden Brüder Iwein "in vil angestlîche nôt" (5365). Und als kurz darauf der aus seiner Betäubung erwachte Truchseß sich von neuem gegen Iwein wenden will, hält es der Löwe für angebracht, "sich ze hebenne an den strît" (5376). Da bereits zuvor die Empathie des Löwen erwähnt wurde, ist es nicht ver-

wunderlich, wie der Löwe hier genau den rechten Zeitpunkt abgewartet hat. Mit bestialischer Gewalt greift der Löwe den Truchseß an, und nachdem er ihn erledigt hat, ist er als das vom Blut gereizte Raubtier nicht mehr zu halten. Iwein hindert ihn nicht, wonach es von den beiden heißt: "sî vâhtens bêdenthalben an, / hie der lewe, dort der man." (5405 f.) Ihre Gemeinsamkeit bewährt sich in der gemeinsamen Begegnung der Gefahr. Ihre Liebe zueinander offenbart sich in ihrer selbstlosen Sorge füreinander. Denn als Iwein den Löwen verwundet sieht, verdoppelt sich seine Kraft, weil er für seinen Gefährten in dieser Not eintritt, wie der Löwe es im Harpin-Kampf zuvor getan hatte. Dieser letzte Einsatz Iweins gewinnt ihm den schwer erkauften Sieg. Nicht nur Iwein selbst ist verwundet, es ist vor allem "des lewen ungemach" (5428), das ihn in Klagen ausbrechen läßt.

Auch nach diesem Sieg bleibt Iwein "der namelôse" (5465), den keiner erkennt, nicht einmal Laudine, worüber der Erzähler sich verwundert (5456). Das Verb "erkennen" ist ein Schlüsselwort für die Interpretation des folgenden Gesprächs zwischen Iwein und Laudine (vgl. 5456, 5496, 5506, 5516, 5520), da sie ihn kennt und doch nicht erkennt, denn das Stadium ihrer beider Entwicklung steht noch in den Anfängen. Ein wichtiger Ansatzpunkt für ihre spätere Vereinigung ist aber an dieser Stelle gegeben:

sî sprach "lieber herre,
durch got belîbet hie mit mir:
wand ich weiz wol daz ir
und iuwer leu sît starke wunt:
lât mich iuch machen gesunt." (5460-64)

Laudine akzeptiert hier den Ritter gemeinsam mit dem Löwen. Auf eigenen Antrieb (und das ist für die in ihren Entscheidungen ständig von anderen abhängige Laudine beachtenswert) bietet sie dem Ritter und seinem tierischen Gefährten an, sie wolle sie beide gesund pflegen. Iwein lehnt ihr Angebot ab, doch ist diese Begegnung eine Vorbereitung auf die spätere Vereinigung, bei der auch der Löwe impliziert ist. Und wenn Iwein sich vor Laudine erneut als der Löwenritter identifiziert, dann ist dieser Bezeichnung innerhalb des Gesprächs zwischen Iwein und Laudine ein besonderes Gewicht verliehen, da Iwein mit dem erwähnten Schlüsselwort betont, daß er an seinem Löwen erkannt sein will:

ich heize der rîter mittem leun:
und swer iu von disem tage
iht von eime rîter sage
des geverte ein lewe sî,
dâ erkennet mich bî. (5502-06)

Iwein kommt es auf die Erkenntnis seiner komplexen Persönlichkeit an, die sich seit seiner Heirat mit Laudine durch die Vereinigung mit dem Tier wesentlich geändert hat. Seines früheren Namens schämt er sich, so sagt er hier, weil er eine Identität bezeichnete, die nicht länger seine ist. Und auf die volle Annahme seiner neuen

Identität zielt Iweins Bemühen.

Iwein muß noch einen letzten Kampf bestehen, diesmal gegen zwei Riesen, also gegen eine erneut gesteigerte gegnerische Kraft. Der Gewinn des siegreichen Ausganges wäre die Befreiung der 300 leidenden Frauen, mit denen der Löwenritter großes Erbarmen hat (vgl. 6407 und 6415). Auf die komplizierten Zusammenhänge der alten Burgleute und ihrer Tochter und die vielschichtigen Bedeutungen ihres Verhältnisses zu den Riesen kann hier nicht näher eingegangen werden, da es nichts mit dem Thema zu tun hat. Für die innere Entwicklung Iweins ist dagegen das Gespräch wichtig, das Iwein mit dem Alten führt, denn es zeigt, daß Iwein den Kampf vermeiden möchte. Er ist sich der Überlegenheit der Gegner von vornherein klar, auch hat er kein Interesse am Kampfpreis der Tochter. Zunächst erscheint dieses Zögern so, wie der Burgherr es interpretiert, als hätte Iwein einen "verzagten muot" (6643). Jedoch gewinnt Iweins Haltung im Gesamtzusammenhang des Epos eine andere Bedeutung: hatte sich der waghalsige junge Ritter anfangs bei der Brunnenepisode ohne Zweifel in ein tollkühnes Abenteuer gestürzt, so zeigt der Löwenritter hier eine reifere Urteilskraft, die sich nicht blindlings unnötigen Gefahren aussetzen will, und die nicht Waghalsigkeit mit Tapferkeit verwechselt.

Die Riesen erscheinen mit großen, mörderischen Keulen. Ihre Reaktion auf den Löwen ist deshalb hier wichtig, weil sie dem Erzähler erlaubt, die gefährliche Größe des Löwen aus der noch größeren Perspektive der Riesen zu schildern, was den Löwen sehr eindrucksvoll erscheinen läßt. Andererseits wird der Hörer dadurch sehr wirkungsvoll an die tierische Stärke des Löwen erinnert, die durch die vorausgegangenen Szenen ein wenig überspielt wurde:

> unde als si den grozen leun
> mit sinen witen keun
> bi sinem herren sahen stan
> und mit sinen langen clan
> die erde kratzen vaste,
> do sprachen si ze dem gaste
> 'herre, waz wil der leu?
> uns dunket daz er uns dreu
> mit sinem zornigen site. (6687-95)

Der große Löwe mit breitem Rachen und scharfen Klauen wird durch sein rastloses Kratzen auf der Erde in seiner kaum zu bezähmenden Angriffslust dargestellt. Die Riesen bestehen darauf, der Löwe müsse entfernt werden, worauf Iwein ähnlich reagiert wie in der Parallelsituation vor dem letzten Kampf. Allerdings läßt sich eine Steigerung in seiner Reaktion durch das diesmal angewandte Possessivum nicht übersehen: "mîn leu vert mit mir durch daz jâr." (6701) Er schicke ihn nie von sich, so erklärt Iwein, auch sei ihm der Löwe einfach in den Kampf gefolgt. Doch muß Iwein es schließlich zulassen, daß man den Löwen

in einen Käfig sperrt. Im mhd. Text wird erneut die visuelle Verbindung zwischen den beiden Gefährten gewahrt: "dâ er wol durch die want sach / den strît der in dem hove geschach" (6715 f.), die bei Chrétien fehlt. Vom Käfig aus verfolgt der Löwe den heftigen Kampfbeginn, in dem Iwein seine "manheit" (6713) bewährt. Der Erzähler erklärt, wie der Löwe durch seine Sinneswahrnehmungen zum Verständnis der schwierigen Situation Iweins kommt und mit ihm empfindet, und wie er daraufhin erfinderisch genug ist, sich einen Ausweg zu verschaffen. Es ist wichtig zu sehen, wie der Dichter erneut in dieser Beschreibung im Rahmen des tierischen Vermögens bleibt, während wiederum die afrz. Vorlage die Gefühle des Löwen vermenschlicht (<u>Yvain</u>, 5588 ff.). Als treuer "hergeselle" (6746) bewährt sich der Löwe wieder im Freundschaftsdienst zu seinem Herrn, wobei erneut das Geben und Nehmen zwischen den beiden Gefährten betont wird (vgl. 6753-55). Der Löwe fällt den einen Riesen in bissiger Wut an, bis dieser besiegt ist und nach Hilfe ruft; der andere wendet sich von Iwein ab und gegen den Löwen, den aber Iwein seinerseits in Schutz nimmt: "dô vâhten si in dô an, / beide der lewe untter man." (6785 f.) So erringen sie gemeinsam den Sieg. Den Abschluß dieses Kampfes bildet die Freigabe der gefangenen Frauen, für die Iwein reiche Kleider und Pferde verlangt. Dann gibt er ihnen sein

Geleit. Als triumphierendes Finale sagt Hartmann dann:

> nü wer moht im gedreun,
> dô er gesunden sînen leun
> von dem strîte brâhte? (6867-69)

Im gegebenen Textzusammenhang muß dieser Passus so verstanden werden, daß nach dieser letzten und größten Bewährung keine Gefahr für den Löwenritter mehr droht. Gleichzeitig handelt es sich hier auch um einen Ausblick auf die nächste Episode, die Iwein bevorsteht, auf den Kampf am Artushof.

Die kritische Forschung hat bisweilen auf die Sonderstellung dieses letzten Kampfes in Iwein aufmerksam gemacht.[64] Vom Erzählerischen her handelt es sich bei diesem Turnier um ein unvergleichliches rhetorisches Prunkstück, das mit Wortspielen, Paradoxen und anspruchsvollen Metaphern die Aktivität der beiden Kämpfer sprachlich widerspiegelt. Im Zusammenhang dieser Untersuchung interessiert dieser Kampf nur am Rande, vom Aspekt des Löwen aus. Dabei muß man nämlich ein wesentliches Moment betonen: diese Auseinandersetzung ist der erste Anlaß, bei dem sich Iwein freiwillig von seinem Löwen trennt:

> der lewe envuor niht mit in zwein
> (den heter under wegen lán:
> ern wolt in niht zem kampfe hân). 6902-04)

Dadurch allein gewinnt der Kampf vergleichsweise eine besondere Betonung. Denn während in den vorausgegangenen schweren Kämpfen die Trennung des Ritters vom Löwen ge-

fordert, aber letztlich nie erreicht wurde, während Iwein dabei wiederholt verdeutlicht hatte, daß er sich nie von seinem Löwen trennt, wird sein Gefährte hier ohne tragenden Grund zur Seite geschickt. Der Erzähler gibt einzig die Erklärung, der Ritter wolle in dieser Episode nicht erkannt werden. Hatte es bisher so ausgesehen, als ob Iwein Wert darauf legte, in seiner Identität als Löwenritter gekannt und akzeptiert zu werden, so verleugnet er diese neue Identität beim Eintritt in die arthurische Welt. Iwein bleibt somit auf doppelte Weise anonym. Und auch gerade dadurch gewinnt der Hörer hier den Eindruck, daß sich Iwein in dieser "tjost"[65] gegen Gawein nicht völlig einsetzt.

Als Gawein und Iwein, einander und den Zuschauern unerkannt, in den Ring reiten, betont die Artusgesellschaft, wie bedauerlich es wäre, wenn einer von beiden erschlagen würde. Und auch der Erzähler nennt diesen Kampf schon zu Beginn "ein starkez dinc" (6932). Im Kontrast zu Iweins bisherigen Kämpfen, wo die Seiten jeweils klar geschieden waren, wo Iwein und dem Löwen durch die Vernichtung des Bösen im Kampf eine Erlöserfunktion zukam, wird die Sinnlosigkeit eines Streites zwischen "zwein sô guoten knehten" (6934) unterstrichen. Der Kampf setzt sich unentschieden bis zum Abend fort. Danach erkennen Gawein und Iwein endlich den bedauerlichen

Freundschaftskampf. Erstmalig seit seinem Waldtoren-dasein macht Iwein hier seinen Namen wieder öffentlich bekannt. Denn er hat auf der Höhe seiner Entwicklung bewiesen, daß er gegen den mustergültigen Artusritter Gawein im Kampf bestehen kann, also wieder als gleichwertig in die Reihe der Artusritter aufgenommen werden kann, wie es durch König Artus geschieht. Für Iwein ist damit eine Hochstufe, doch noch nicht das endgültige Ziel seiner Entwicklung erreicht. Denn durch seine lange Reifezeit ist er der typischen Norm des Artusritters, wie sie durch Gawein repräsentiert wird, entwachsen. Sein Kampf mit Gawein hat nur bewiesen, daß er dem typischen Artusritter entsprechen kann.[66] Sein dann folgendes Bekenntnis zum Löwen aber beweist, daß Iwein durch seine komplexe Persönlichkeit die arthurische Norm sprengt.

Bevor der dramatische Einbruch des Löwen in die Artusgesellschaft interpretiert wird, soll rückschauend ein kurzer Einblick in die Artusgesellschaft neben der Gesellschaft der Außenwelt und das jeweilige Verständnis des Löwenritters gegeben werden. Zwei Schwestern nämlich suchen am Artushof in ihrem Erbschaftsstreit nach einem "kempfen" (5660); der älteren, die im Unrecht ist, gelingt es, Gawein zu gewinnen, weil sie als erste dort erscheint; der jüngeren bleibt Hilfe versagt. In diesem Zusammenhang wird am Artushof vom Löwenritter gesprochen,

von dem man gehört hat, ohne ihn zu kennen. Erneut dreht es sich hier darum, daß Iwein in seiner neuen Identität nicht erkannt wird. "Gâwein der guote" (5688), der als Freund Iweins aus dem Artuskreis der nächststehende ist, wird hier durch das Schlüsselwort "erkennen" mit Laudine verglichen; denn auch von ihm heißt es:

> . . . daz er sîn niht erkande!
> wand er sich nicht ennande.
> er erkant in bî dem maere,
> und enweste doch wer er waere. (5695-98)

Es handelt sich also um dasselbe Kennen und Nicht-Erkennen, weil auch Gawein die neue Wesensmitte Iweins noch nicht versteht. Es ist die Funktion dieser Stelle, wie auch des Passus mit Laudine, zu zeigen, daß der Löwenritter in seiner neuen Persönlichkeit den beiden ihm am nächsten stehenden Menschen und der gesamten Artusgesellschaft noch fremd ist, auch wenn die übrige menschliche Gesellschaft ihn bereits in seiner Komplexität akzeptiert.

Das zu zeigen aber ist die Funktion einer Szene, die nach dem Kampf für Lunete eingeschaltet wird. Iwein verläßt die Brunnenlandschaft in großer Sorge um seinen Löwen, der schwer verwundet ist. Er bereitet ihm aus Moos ein weiches Lager auf seinem Schild und bettet ihn vor sich aufs Pferd, bis er endlich in einer Burg gastfreundliche Aufnahme findet. Sofort erkennt man dort seine Not, bietet ihm und dem Löwen ein Zimmer an, und die beiden

Töchter des Burgherrn sind so bewandert in der Heilkunst, "daz sî in schier ernerten / unde sînen geverten!" (5619 f.) Was an dieser kurzen Szene im mhd. Text bemerkenswert ist, ist die fraglose Aufnahme und Pflege des Ritters zusammen mit seinem Löwen. Während das afrz. Werk nämlich auf seiten der Gastgeber einigen Vorbehalt angesichts des wilden Tieres vermerkt (vgl. Yvain, 4688 f.), wird der Löwenritter Iwein hier ohne weiteres akzeptiert. Durch die Suche der jüngeren Schwester nach Iwein wird sogar eine allgemeine Annahme des Löwenritters seitens der nicht-arthurischen Gesellschaft verdeutlicht. Denn wo die sie vertretende Jungfrau auf ihrem beschwerlichen Weg außerhalb des Artuskreises nach dem Löwenritter fragt, dort ist er nicht nur bekannt, sondern wird in seiner großen "manheit" (5827 und 5834) gelobt. Als die Jungfrau den Löwenritter endlich unterwegs einholt, bringt sie in ihrem Lob die Summe dessen zum Ausdruck, was sie inzwischen über ihn erfahren hat, wobei sie ihn als Muster aller höfischen Tugenden preist. Und Iweins Reaktion auf der Jungfrau Bitte steht in ihrer unkomplizierten Schlichtheit in erfrischendem Gegensatz zu den Ausreden, die der jüngeren Schwester am Artushof gegeben wurden. Iwein ist sofort und fraglos zur Hilfe bereit: "swar ir mich wîset, dar var ich." (6072)

Hartmann hat somit von verschiedenen Aspekten her

gezeigt, wie gerade die Artusgesellschaft das Tierische nicht erkennt bzw. nicht anerkennt. Das Tier paßt nicht in die einseitig idealisierte arthurische Welt. Umso grotesker wirkt die Szene, die sich dem letzten Kampf gegen Gawein anschließt. Der Passus soll in seinem ganzen Ausmaß zitiert werden, weil er das Aufeinanderprallen zweier divergenter Welten schildert. Denn die versammelte Artusgesellschaft wird hier plötzlich dem Einbruch der äußeren Realität in Form des Tieres ausgesetzt:

> nú was der leu ûz komen,
> als ir ê habent vernomen,
> dâ er dâ in versperret wart,
> und jagte ûf sînes herren vart,
> unz si in zuo in sâhen
> dort über velt gâhen.
> do bestuont dâ niemen mêre:
> sî vorhten in sô sêre.
> dâ vlôch man unde wîp
> durch behalten den lîp,
> unz daz her Îwein sprach
> "ern tuot iu dehein ungemach:
> er ist mín vriunt und suochet mich."
> dô verstuondens alrêrst sich
> daz ez der degen maere
> mittem lewen waere,
> von dem sî wunder hôrten sagen. (7727-43)

Die Reaktion der Artusgesellschaft ist die einer echten Panik. Obwohl sie zuvor von dem Löwenritter hatten reden hören, ist es dem Artushof schlechterdings unmöglich, den mustergültigen Iwein mit einem wilden Tier zu assoziieren. Eine solche Gemeinschaft eines Artusritters mit dem Bestialischen übersteigt ihr Begreifen. Und daher ist ihre Reaktion angesichts des eindringenden Löwen, der

von ihrer Perspektive aus nur als rohe Bestie verstanden werden kann, die des panischen Schreckens, wie es Kalogreant eingangs als exemplarisches Verhalten der Artusgesellschaft gegenüber dem Tierischen vorgeführt hatte. Sacker charakterisiert diese Szene folgendermaßen: "virtually our last impression of the knights and ladies of the Round Table is of their headlong flight for safety when Iwein's lion comes bounding to join him afterwards. . .: a comic touch of powerful suggestiveness."[67] Iwein ist der einzige in diesem Kreis, der beide Welten in sich vereinigt, weil er sich als Artusritter zum Tier als seinem Freund öffentlich bekennt. Das Wort Iweins, "er ist mîn vriunt," ist an dieser Stelle besonders gewichtig, da er gerade seine Freundschaft mit Gawein erneut gefestigt hat, und sich hier nicht scheut, seinen tierischen Gefährten erstmalig und öffentlich direkt als Freund zu bezeichnen. Damit wird deutlich, daß Iwein den Löwen nicht etwa nur als Ersatz für die zeitweilig verlorenen Freunde adoptiert hatte,[68] sondern daß ihre Vereinigung echt und permanent ist. Die Artusgesellschaft aber beginnt allmählich mit fast andachtsvoller Bewunderung zu verstehen, daß er der Held mit dem Löwen ist. Es ist bezeichnend, daß hier das Nomen "degen" verwendet wird, da Iwein damit bewußt von den andern Rittern unterschieden wird.[69] Das für Gawein so gewichtige Motiv des Nicht-Erkennens wird

hier wieder aufgenommen, denn jetzt erkennt er seinen Freund in seiner komplexen Persönlichkeit: "ich erkenne iuch bî dem lewen wol." (7762) Der Löwe selbst, nachdem Iwein ihn öffentlich als Freund proklamiert hat, bezeigt seinem Herrn "vreude unde vriuntschaft . . . / als ein stumbez tier dem man / vriuntschaft erzeigen kan" (7765-67), wodurch also die Wechselseitigkeit ihres Verhältnisses einerseits und das Tierische im Löwen andererseits erneut hervorgehoben wird. Wenn an dieser Stelle nochmals von der Begrenzung des Löwen auf seine tierische Eigenart die Rede ist, obwohl dies bereits häufig betont wurde, dann muß der Akzent dieser Zeilen auf dem unerhörten Eindringen der bestialischen Realität in die idealisierte Artuswelt liegen. Und bezeichnenderweise ist es unter allen Anwesenden weiterhin nur Iwein, der positiv auf den Löwen reagiert.

Damit aber wird eklatant, daß Iwein innerlich über die Artusgesellschaft hinausgewachsen ist, denn er erscheint hier als der voll ebenbürtige Artusritter, wie es der Freundschaftskampf zeigte, und gleichzeitig als die reife Persönlichkeit, die die Realität als Ganzes umgreift, wie es durch die Annahme des Löwen symbolisch angedeutet wird. Weil er deshalb nicht mehr in die Artusgesellschaft hineinpaßt, und weil ihn die "minnende nôt" (7790) zu Laudine drängt, stiehlt sich Iwein nach nur

kurzem Verweilen heimlich "mit sîme leun" (7805) aus dem Artuskreis weg. Den Kontakt mit Laudine stellt Iwein erneut auf dem Umweg über den Brunnen her. Lunete findet ihn dort, und sie führt ihn zu ihrer Herrin.[70] Für das endgültige, reife Verhältnis zwischen Iwein und Laudine ist es bedeutend, daß Laudine ihn zuerst als den Löwenritter voll akzeptiert, wie es bereits nach Iweins Kampf gegen den Truchseß angebahnt wurde. Hat sie nämlich die komplexe Persönlichkeit des Löwenritters angenommen, dann ergibt sich das Übrige von selbst, so jedenfalls argumentiert Lunete (vgl. 8013 ff.).

6. Zusammenfassung

Ein Rückblick auf die vorausgegangene Interpretation ergibt Folgendes: vom Tierthema aus gesehen bildet der Löwe den Werkmittelpunkt, jedoch nicht der Löwe an sich sondern der auf Iwein hin orientierte und mit ihm in enger Freundschaft verbundene Löwe. In *Iwein* werden die extremen Pole der fragwürdigen "ästhetischen Scheinwelt" des Artuskreises, wie es Karl Otto Brogsitter treffend formuliert,[71] einerseits neben der tierähnlichen Waldmenschen-Realität andererseits gestaltet. Dazwischen aber erscheint als Mitte der Ritter mit dem Tier, das komplexe Bild einer voll entwickelten Persönlichkeit in der Fülle ihrer Möglichkeiten. Von der Untersuchung des Tieres her ist an dieser Deutung kein Zweifel: die

Schilderung der Artusgesellschaft enthält neben den unabdinglichen Pferden nicht eine einzige Tiergestalt mit Ausnahme der vereinzelten schimpfwortartigen Metaphern. Es handelt sich hier um eine Welt des idealisierten, aber auch gefühlsarmen "wunschleben." In schroffem Kontrast wird die primitive Umwelt des Wilden Mannes geschildert, der, von abschreckenden Tieren umgeben, selbst verroht und tierisch aussieht. Beide Extreme also beherbergen Menschen. Doch ist die überzüchtete höfische Verfeinerung eines rücksichtslos auf seine Ehre bedachten Artusritters ebenso weit vom echten Menschsein entfernt wie die des rohen Waldmenschen, dessen menschliche Leistung auf die Meisterschaft über wilde Tiere begrenzt ist. Iwein, der von einem Extrem ins andere stürzt, ist dazu erkoren, die echte Mitte des menschlichen Daseins zu ergründen. Dies aber gelingt ihm durch seinen Pakt mit dem Löwen. "The lion is, on one level, essentially a model of the qualities that are unfortunately lacking in the knights of the Round Table as we see them in Iwein," stellt Milnes richtig fest.[72] Iweins Entwicklungsprozeß zeigt, daß der Ritter durch die Assimilation des Tierischen zum vollkommenen Menschen zu werden vermag. Friedrich Ohly erinnert in diesem Zusammenhang mit Recht an den alttestamentarischen Vergleich: "Iustus autem, quasi leo confidens, absque terrore erit" (Prov. 28:1).[73] Iwein entwächst dadurch

der einseitigen Begrenzung des Artushofes, dessen Vertreter das Tierische fliehen. Doch ist auf dem Weg Iweins verschiedentlich angedeutet worden, daß es außerhalb der Artuswelt Menschen gibt, die ihn verstehen, daß er also nicht allein, als einsamer Heiliger sozusagen, sein neues Menschsein erleben muß. Und es wird sogar angedeutet, daß Laudine einer dieser Menschen ist, da sie seine ganze Persönlichkeit akzeptiert.

Es soll nun der Versuch gemacht werden, den Symbolgehalt dieses so immens wichtigen Tieres in Iwein zu deuten. Bei der Erwähnung des Platon-Textes (vgl. p.113) wurde bereits gezeigt, daß der Löwe keineswegs einfach als das "wilde Tier" im Menschen interpretiert werden kann, wie Platon den menschlichen Körper versteht.[74] Zwar wird gerade durch Hartmann wiederholt betont, daß der Löwe ein echtes Tier ist und sich tierisch verhält; doch gibt er ihm darüber hinausgehend Eigenschaften, die nicht mit ausschließlich leiblichen Funktionen verglichen werden können. Der Löwe ist ein edles Tier und besitzt, wie gezeigt wurde, eine kreatürlich echte unverdorbene Natur. Er erweist sich in seinem Verhalten als Muster echter "triuwe," besitzt ein sensitives Verstehen und vermag sogar edler und tiefer zu empfinden als Iwein es zeitweilig vermochte. In vielen Aspekten bildet der Löwe das genaue Gegenteil des unreifen Artusritters, dem er

an einer Stufe seiner Entwicklung begegnet, wo Iwein der lotenden Mitte bedurfte. Der Löwe gibt Iwein zunächst eine größere physische Stärke, doch dann auch moralische Kraft. Der Bund des Ritters mit dem Löwen besteht im wechselseitigen Geben und Nehmen, im gegenseitigen Verlassen aufeinander und in der selbstlosen Sorge füreinander.

In der idealisierten Scheinwelt des Artushofes war der junge Ritter nicht auf die Erfahrung der Realität der Außenwelt vorbereitet worden. Der einseitig ausgerichtete Artusritter entbehrt offensichtlich einen wesentlichen Aspekt des Menschseins, der hier als das Kreatürliche bezeichnet werden soll. Symbolisch kam dieser Mangel innerhalb des Epos durch das Fehlen der Tierwelt am Artushof und die Schockwirkung des eindringenden Löwen zum Ausdruck. Iwein gelingt es aber, eine Einheit mit dem Löwen zu bilden, wie er es in der namentlichen Identifizierung als Löwenritter äußerlich betont. Und dadurch, daß der Mensch alles Kreatürliche in sich begreift, erreicht er die volle menschliche Würde, wie Johannes Scotus Erigena es versteht, und sogar eine Gottesebenbildlichkeit.[75] Was nun die vom Text her betonte wechselseitige Unterstützung der beiden Partner des Freundschaftspaktes angeht, so mag damit symbolisch die Komplexität der voll entwickelten Persönlichkeit Iweins

angedeutet werden. Es handelt sich eben nicht um ein einfaches Nebeneinanderstellen der Artusideale einerseits und der moralischen Kraft und Tugenden der kreatürlichen Welt andererseits, sondern um ein wechselseitiges Durchdringen und Neuschaffen des vollen Menschen.

IV

PARZIVAL

Die vorausgegangenen Interpretationen ergaben, daß das Tier in Erec für die Gesamtstruktur des Werkes signifikant ist, und daß es in Iwein geradezu als thematischer Brennpunkt erachtet werden muß. Keines von beiden wird sich von den Tieren dieses Kapitels sagen lassen, das sich die Untersuchung des Parzival zur Aufgabe gestellt hat. Der Parzival enthält nämlich, dies muß hier einleitend vorausgeschickt werden, kein einzelnes Tier, dem eine solche Bedeutung zukäme, daß es alle anderen überschattet. Was für Parzival dagegen im Unterschied zu den beiden Hartmann'schen Epen typisch ist, ist eine große Fülle meist metaphorisch angewandter Tiere, die einen Teil des oft besprochenen dunklen Stils dieses Werkes ausmachen. Als solche dienen sie zur Erhellung oder--so möchte man bisweilen argumentieren--auch zur Verdunklung der dichterischen Darstellung, wodurch ihre Funktion häufig auf einen ganz engen Umkreis beschränkt bleibt.

Die erste Gruppe von Tieren, die behandelt werden soll, ist die große Zahl der Tiere im dichterischen Bild und Vergleich. Diesem Abschnitt folgt eine Untersuchung des "vederspil," das häufig erwähnt wird. Auch die Tiere der Heraldik, denen Wolfram von Eschenbach ein größeres Ge-

wicht verleiht als seine Zeitgenossen, müssen besprochen werden. Den zahlreichen mythischen und teilweise mysteriösen Tiernamen, die Trevrizent in seiner Gralsgeschichte erwähnt, muß ein eigener Abschnitt gewidmet werden, ebenso wie den Gralspferden, die für die beiden Haupthelden bedeutungsvoll sind. Doch werden auch verschiedene Nebencharaktere in Parzival durch die mit ihnen assoziierten Tiere in eigenartiger Weise beleuchtet, weshalb sie eigens untersucht werden müssen.

Da die Quellenfrage des Parzival in der kritischen Forschung noch nicht vollständig geklärt wurde, wird in dieser Interpretation--ohne in die Herkunftsfrage im geringsten eingreifen zu wollen--als Vergleichsbasis einzig auf den als Vorlage anerkannten Li Contes del Graal Chrétiens zurückgegriffen, der vom III. bis zum XIII. Buch des Parzival eine Handlungsparallele darstellt.

1. Das Tier im Vergleich und dichterischen Bild

Der in der Sekundärliteratur häufig diskutierte[1] Parzival-Prolog enthält drei Tiermetaphern, die zuerst zu untersuchen sind. Die Elster wird in der einleitenden Betrachtung über den Menschen als Vergleich herangezogen:

> Ist zwîvel herzen nâchgebûr,
> daz muoz der sêle werden sûr.
> gesmaehet unde gezieret
> ist, swâ sich parrieret
> unverzaget mannes muot,
> als agelstern varwe tuot. (1.1-6)[2]

Das auffallende Aussehen der Elster, das Hildegard von

Bingen sehr treffend beschreibt, "de aere et de terra diversas pennas habet,"[3] wird hier zum Vergleich mit dem zweifelnden Geist des Menschen herangezogen. Solche direkten Menschenvergleiche mit der Elster sind in den mittelalterlichen Naturwissenschaften gar nicht selten, doch betreffen sie alle die menschenähnliche Stimme dieses Vogels.[4] Für das Wolframsche Bild dagegen, das das Äußere der Elster mit dem Innern des Zweiflers vergleicht, finden sich literarische Vorlagen, die Samuel Singer in der afrz. Dichtung feststellte.[5] Auf eine gedankliche Parallele zu diesem Bild wies Walter Johannes Schröder hin: ein Kapitel des Physiologus über das Bleßhuhn enthält sinngemäß die gleiche Metapher, oder wie Schröder es formuliert, "gerade jene unmittelbare religiös-ethische Auslegung der Vogelfarben;" er zitiert dazu aus Physiologus: "dem Uogel der ist gelich.der enwedir / ist gelovbich noch ungelovbich / . . . swelch- / man ist zwiuilhaft.an seines muotis gedanchen . . . ."[6] Es ist durchaus möglich, daß dieser Passus, der außer den schwarz-weißen Farben auch den Begriff des "zwîvel" enthält, dem Dichter als Anregung gedient haben mag, doch ist es wichtiger zu sehen, welche Funktion Wolfram diesem Bild innerhalb des Werkes gibt. Der Anteil an Licht und Finsternis, an Weiß und Schwarz, ist das Los des Menschen allgemein und besonders des zweifelnden Menschen, wie der

Passus zeigt, wodurch der Mensch sich Lob und Tadel gleichzeitig aussetzt. Das Elsternbild faßt einleitend diese Dichotomie zwischen Licht und Dunkel knapp zusammen. Als Motiv zieht sich dieser Kontrast durch das gesamte Werk, worauf diese Untersuchung aber nicht näher eingehen kann. Doch ist es wichtig, die Bedeutung des Bildes für Parzivals innere Haltung des Zweifels gegenüber Gott zu sehen und gleichzeitig die Verbindung zwischen dieser Metapher und der Wiederaufnahme des Elsternvergleiches im Charakter des Feirefiz (vgl. 57.27 f. und 748.7). Denn während der "schwarz-weiße" Zweifel in Parzival seinen seelischen Zustand beschreibt, kommt das Schwarz-Weiß als strukturell wichtiger Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum in Feirefiz sogar äußerlich in seiner Elsternhautfarbe zum Ausdruck. Bei diesem Helden vereinigen sich sichtbar die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel,[7] und es zeigt sich in ihm, daß die in der Menschennatur vorhandene Diskrepanz eine harmonische Auflösung zu finden vermag, wenn sie veräußerlicht, also zum Bewußtsein gebracht wird.[8]

Wolfram bekennt sich in gewisser Selbstironie zu der Schwierigkeit des einleitenden Elsternbildes, wenn er es als "diz vliegende bîspel" (1.15) bezeichnet, nicht ohne selbst in diesem Augenblick eine neue Ambiguität einzuführen.[9] Das Gleichnis, so meint er, sei zu schnell und schlecht fassbar. Mit einem weiteren Tierbild er-

läutert er dann seine Eigenart: "wand ez kan vor in wenken / rehte alsam ein schellec hase." (1.18 f.) Die ohnehin große Ängstlichkeit des Hasen muß sich im Falle einer Jagd, von der dieses Bild abgeleitet ist,[10] so sehr steigern, daß er hin- und herspringt, wie es das Verb "wenken" ausdrückt.[11] Der Vergleich der dichterischen Metapher mit dem fliehenden Hasen würde also die Metapher als schwer fassbar bezeichnen. Doch ist hier eine weitere Bedeutungsnuance gegeben. Aelian erklärt nämlich, daß der Hase es mit der ihm eigenen Klugheit fertig bringt, die Jäger durch absichtlich verwirrende Spuren in die Irre zu leiten.[12] Da es sich bei diesem _Parzival_-Zitat um das "bîspel" handelt, das durch den in der Jagd verfolgten Hasen erläutert werden soll, da außerdem betont wurde, daß die Metapher "tumben liuten" unfasslich sei, könnte man, angeregt durch die Stelle in Aelian, leicht an eine absichtliche und kunstvolle Irreführung durch den Erzähler denken.[13] Ein ganz verschiedener Ansatzpunkt, der der mittelalterlichen Rhetorik, bestätigt diesen Schluß; es handelt sich nach Bernard Willson hier um Wolframs _ornatus difficilis_.[14]

Auch die letzte Tiermetapher des Prologs wird in einem dunklen Textzusammenhang gegeben. Die beiden Pole, die sich aus den verschiedenen Antithesen herauskristallisieren lassen, sind der weise Mann einerseits, der sich

für die gute Lehre dieses Werkes interessiert, und der falsche, dessen Gedanken ohnehin nur für die Hölle tauglich sind; letzterer wird folgendermaßen charakterisiert:

> sîn triwe hât sô kurzen zagel,
> daz si den dritten biz niht galt,
> fuor si mit bremen in den walt. (2.20-22)

Das hier direkt genannte Tier, die Bremse, wird u. a. bei Konrad von Megenberg als ein für Mensch und Tier gleichermaßen gefährliches oder zumindest störendes Insekt genannt.[15] Doch handelt es sich in diesem Text noch um ein weiteres, nur gedanklich impliziertes Tier, dessen zu kurzer Schwanz die Bremsenstiche nicht abzuwehren vermag. Die kritische Forschung[16] fand als Vorlage zu dieser hier unvollständigen, weil als bekannt vorausgesetzten Metapher eine Episode in Nigellus Wirekers Speculum stultorum: Die Kuh Bicornis, deren Schwanz im Eise festfror, reißt sich ungeduldig los, wobei sie ihren Schwanz verliert. Im Sommer kommt sie schmählich um, weil sie kein Mittel hat, sich gegen Bremsenstiche zu wehren.[17] Da in dieser Fabel der Gegensatz von Wintereis und Sommerhitze eine Rolle spielt, könnte dies eine Assoziation zu den Zeilen 3.8 f. hergestellt haben. Die Aussage des Bremsenbildes ist dann aber die, daß die "triwe" eines falschen Menschen jeglichem Anstoß von außen erliegen muß.[18]

An einer späteren Stelle des Werkes kommt Wolfram

noch einmal auf seinen Stil zu sprechen, den er mit Hilfe einer Tiermetapher zu verdeutlichen und wobei er gleichzeitig seine Abschweifungen zu verteidigen sucht. Der Dichter meint hier, daß seine Bemühungen für einen Hörer, der sich sowieso nicht für seine Erzählung interessiert, vergeblich seien:

> ich sagte oder sunge,
> daz ez noch paz vernaeme ein boc
> odr ein ulmiger stoc. (241.28-30)

Die Metapher läßt sich zunächst so verstehen, als ob der Bock als besonders dummes Tier gesehen wäre, was jedoch in keiner der Naturwissenschaften angedeutet ist. Als Vergleichsbasis könnten daher eher die beiden noch heute üblichen Bezeichnungen des zornigen Bocks einerseits, auf den auch Isidor anspielt,[19] und des steifen Bocks andererseits dienen. Im ersten Fall wäre die Metapher so zu verstehen, daß der Hörer das Verständnis von Wolframs "maere" bewußt ablehnt; im zweiten Fall, da die Redensart vom toten Bock abgeleitet ist, würde es bedeuten, daß der Hörer unfähig ist, den Sinn zu verstehen. Der Parallelvergleich des morschen Holzes läßt auf die letztere Deutung schließen, doch soll die Ambiguität hier bewußt offen gelassen werden, da beide Interpretationen anklingen mögen.

Da das zuvor erwähnte Bremsenbild im Rückblick auf die Interpretation des <u>Iwein</u> (vgl. p.80) an die metaphorische

Charakterisierung Keiis erinnert, fällt es auf, daß sich auch in Parzival ein ähnlicher Tiervergleich für den durch seine scharfe Zunge bekannten Artusritter findet. Damit sollen hier zunächst alle Tiermetaphern erörtert werden, die auf Charaktere der Handlung gerichtet sind. Für die Darstellung Keiis in Parzival ist es bemerkenswert, daß seine Funktion als Kritiker als ein Positivum gezeigt wird, weil er damit den Artuskreis vor dem Eindringen der "valsche diet" bewahrt: "er was ir fuore ein strenger hagel, / noch scherpfer dan der bîn ir zagel." (297.11 f.) Erneut ist es ein Insekt, das Keii charakterisiert, wenn auch diesmal ein in den naturwissenschaftlichen Texten überaus positiv gezeichnetes Tier. Alle Quellen heben lobend die Organisation des Bienenstaates, den Fleiß der Arbeitsbienen und die vielfache Verwendung der Bienenprodukte für den Menschen hervor.[20] Der Stachel der Biene, auf den es in diesem Vergleich wesentlich ankommt, wird meist nur nebenbei erwähnt, außer bei Aelian, der eine Schauergeschichte eines Bienenangriffs erzählt.[21] Beide Aspekte sind hier von Bedeutung. Durch den charakterisierenden Vergleich mit dem Bienenstachel wird nämlich einerseits Keiis scharfe Kritik beurteilt, andererseits aber wird durch die Assoziation mit der lobenswerten Biene die Gestalt Keiis als nützlich und schlechterdings unersetzlich für Artus beschrieben.

Die Keii selbst in den Mund gelegten Tiervergleiche sollen sogleich aufgeführt werden, weil sie vom Bienenstachel seiner Kritik Zeugnis geben. Der junge Parzival, dessen Auftreten am Artushof "als ein trappe" (149.26) beschrieben wird, womit das ungeschickte Benehmen des ahnungslosen Knaben treffend charakterisiert ist,[22] wird von Keii sehr barsch behandelt. Auf Parzivals Bitte, mit dem roten Ritter kämpfen zu dürfen, schaltet sich Keii ein: "Ine sorge umb ir deweders lebn: / man sol hunde umb ebers houbet gebn." (150.21f.) Inhaltlich meint diese Metapher einfach, daß jeder Gewinn einen Einsatz kostet. Sie bezieht sich auf den festlich geschmückten Eberkopf als "hochgeschätzte Jagdbeute"[23] und die zur Eberjagd notwendigen Hunde, die dabei oft geopfert werden müssen. Was dieses Bild aber sehr drastisch zum Ausdruck bringt, ist die erläuternde Verstärkung der vorausgehenden Zeile, daß Keii nämlich nichts an dem Leben der beiden gelegen ist. Es bleibt absichtlich unklar, wen er hier als Jagdhund und wen er als Beute sieht, da es ihm gleichgültig ist. Diese grobe Metapher, die mit dem vorausgegangenen Tiervergleich des Erzählers kontrastiert wird, gibt einen Einblick in Keiis Eigenart, deutet aber gleichzeitig voraus auf den unhöfischen Kampf Parzivals gegen Ither.

Ein Hund erscheint auch in dem heftigen Schimpfwort Benes an Gramoflanz: "ir ungetriwer hunt!" (693.22), wobei der Textzusammenhang, der von Benes süßem Mund

spricht, diesen Fluch wie ein humoristisches Oxymoron erscheinen läßt.

Weniger humorvoll dagegen ist der derbe Vergleich, den König Artus auf die Artusritter anwendet, als er sie zur Mäßigung im Kämpfen auffordert: sie sollten nicht, so befiehlt er ihnen, "als vreche rüden, den meisters hant / abe stroufet ir bant" (281.3 f.) miteinander um eine "tjost" streiten. Der edle König bezeichnet also seine Ritter als ihrem Herrn entlaufene, freche Jagdhunde, womit sehr drastisch das zügellose Gebahren der Kampfbegierigen dargestellt wird.

Zwei weitere Stellen zeigen, wie Keii Parzival beleidigt. Zunächst geht es ihm darum, den geistesabwesenden Helden "an ein brackenseil" (294.4) zu nehmen, um ihn wie einen Hund vor Artus zu schleppen. Danach vergleicht er Parzival implizite mit einem Esel (294. 17-20). Die Grobheit dieser Allusionen reflektiert erneut Keiis eigene Haltung, betont aber auch Parzivals völlige Entrücktheit in dieser Szene, die ihn nicht einmal auf solche Herausforderungen reagieren läßt.

Auch Gawan wird die Zielscheibe von Keiis Zorn, wenn Keii ihn "als ein eichorn" (651.13) sieht, weil Gawan in seiner sprunghaften Schnelligkeit[24] nicht festzuhalten sei. In diesem Vergleich mag ein Körnchen Wahrheit zu finden sein, und gleichzeitig wirkt er als

komischer Kontrast zu einer vorausgehenden Tiermetapher, die sich auf Gawan bezieht. Als Gefangener des Königs Vergulaht sagt Liddamus nämlich von ihm: "der vederslagt ûf iweren klobn." (425.21) Der sonst wie ein Eichhörnchen tätige Gawan sitzt wie ein Vogel in der Falle und schlägt nur müßig mit den Flügeln.

In genau umgekehrtem Sinn gebraucht Wolfram einen Vogelvergleich für die erstaunliche[25] körperliche Tüchtigkeit des jungen Parzival:

> daz er bî dem tage reit,
> ein vogel hetes arbeit,
> solt erz allez hân erflogen. (224.23-25)

Noch einmal werden Gawan und Parzival mit der gleichen Tiermetapher bedacht, doch handelt es sich diesmal um das Schimpfwort "gans." Wenn Orgeluses "süezer munt" Gawan als "ir gans" bezeichnet (515.12 f. und vgl. 599.2), so trifft es allerdings nicht den Helden, sondern es wirft neues Licht auf Orgeluses streitsüchtigen Charakter. Eine viel gewichtigere Bedeutung muß dem gleichen Scheltwort beigemessen werden, wenn es sich, von einem Knappen an der Gralsburg nach der versäumten Frage ausgestoßen, an Parzival richtet: "ir sît ein gans." (247.27) Die Gans wird einerseits von Plinius auf Grund der berühmten Errettung des Kapitols durch Gänsegeschnatter als besonders intelligent gerühmt,[26] andererseits erscheint die Gans--unabhängig von diesem, für die Geschichte Roms bedeutenden Ereignis--bis heute traditionell als ein dummes Tier.[27]

Eine mögliche Erklärung ist die, daß es sich bei der Zuchtgans um einen Vogel handelt, der trotz seiner Flügel nicht fliegen kann, wie Hildegard von Bingen[28] und Megenberg[29] betonen, wodurch also das Aussehen der Gans nicht ihrer Natur entspricht. Da auch Parzivals Verhalten in Munsalvaesche nicht den Erwartungen der Gralsbewohner entspricht, mag dieser Gedanke hier impliziert sein.

Doch zieht sein Vergehen auf der Gralsburg ihm noch weitaus heftigere Scheltworte zu. Die Verfluchung seiner Verwandten Sigune trägt ein besonderes Gewicht: "ir truogt den eiterwolves zan" (255.13 f.).[30] Cundrie dagegen nennt ihn direkt "ir nâtern zan" (316.20). In beiden Fällen handelt es sich also darum, daß Parzival als giftig angesehen wird, als ob er selbst eine tödliche Gefahr darstelle, die es unter allen Umständen zu meiden gilt. Die ungeheure Animosität dieser beiden Verfluchungen läßt sich an keiner anderen Stelle des Werkes nachweisen.

Eine lobende Metapher bezieht sich auf Parzival und Feirefiz, die sich unerkannt zum Kampf rüsten:

> hie wellnt ein ander vâren
> die mit kiusche lember wâren
> und lewen an der vrechheit. (737.19-21)

Das biblische keusche Lamm und die kühne Tapferkeit des Löwen sind hier paradoxal vereinigt in einer charakterisierenden Metapher der beiden Brüder, die nach Singer[31]

aus der geistlichen Literatur stammt. Das Löwenbild ist kurz darauf erneut aufgenommen in einem etwas gezwungenen Vergleich:

den lewen sîn muoter tôt gebirt:
von sîns vater galme er lebendec wirt.
dise zwêne wârn ûz krache erborn. (738.19-21)

So also wie die neugeborenen Löwenjungen erst durch das Gebrüll des Vaters zum Leben gelangen, so werden Parzival und Feirefiz erst durch den Kampfeslärm zur heldischen Tat erweckt.[32] Die Vorstellung des durch sein Gebrüll die Jungen zum Leben erweckenden Löwenvaters findet man bei Isidor,[33] bei Hildegard von Bingen[34] und in der lateinischen Versfassung des Physiologus von Theobaldus: "Sed dans rugitum pater eius suscitat illum."[35] Die Funktion dieser Metapher besteht freilich darin, die Kampfestüchtigkeit der Brüder lobend hervorzuheben.

Eine thematisch verschiedene, aber ebenfalls lobende Tiermetapher wird Orgeluse in den Mund gelegt, als sie Gawan von ihrem früh durch Gramoflanz getöteten Gemahl erzählt:

der triuwe ein monîzirus,
sît ich die wârheit sprechen kan,
sus was mîn erwünschet man.
daz tier die meide solten klagn:
ez wirt durch reinekeit erslagn. (613.22-26)

Beim Einhorn, das hier als Symbol der Treue und der Reinheit dargestellt wird, handelt es sich um ein im Mittelalter überaus beliebtes Fabeltier, an dessen Existenz

nicht gezweifelt wurde. Plinius beschreibt es als das wildeste Tier Indiens[36] mit einem einzigen drei Fuß langen, schwarzen Horn, das jeglichen Jagdversuchen widersteht. Isidor von Sevilla fügt bei der Beschreibung des Einhorns hinzu, wie man es fangen könne: "sed . . . virgo puella praeponitur, quae venienti sinum aperit, in quo ille omni ferocitate deposita caput ponit, sicque soporatus velut inermis capiatur."[37] Beda verleiht dieser Erzählung eine symbolische Bedeutung: "unicornis enim est animal castissimum."[38] Im Physiologus (ahd. Fassung, III, 38-41) bedeutet das Einhorn den im jungfräulichen Schoß menschgewordenen Christus. Zweimal wird im Parzival ein "monîzirus" erwähnt (vgl. auch 482.24-26), wobei das Tier jeweils als Symbol der Treue und Keuschheit gesehen wird,[39] ohne daß davon abgeleitet werden muß, daß Orgeluses Gemahl in diesem Passus etwa als tugendhaftes Vorbild verstanden werden soll. Sonst nämlich müßte man diese Metapher als anmaßend verstehen für einen Charakter, der für das Gesamtwerk nur eine bescheidene Rolle spielt. Es ist wichtig zu sehen, daß es Orgeluse selbst ist, die dieses Bild gebraucht; denn sie stellt sich damit implizite als die Jungfrau dar, deren keusche Reinheit das Einhorn--dessen Bedeutung als Phallus-Symbol hier unverkennbar ist--gefangen hatte. Durch dieses Bild der reinen Jungfrau möchte sie sich Gawan gegenüber als

möglichst vorteilhaft zeigen. Gleichzeitig hat diese Stelle bei Wolfram die Funktion, den Charakter Orgeluses im Gegensatz zu seiner Vorlage beim Hörer positiver zu gestalten.

Ein weiterer charakterisierender Tiervergleich stellt ein derbes Bild dar, das sich auf Meljakanz, den Entführer höfischer Damen bezieht, der selbst keine tragende Rolle in Parzival spielt, aber auf dessen berüchtigte Existenz wiederholt angespielt wird (vgl. 125.11 und 343.26). Aus der Perspektive eines Knappen wird hier seine Tüchtigkeit gerühmt, aber sein Mangel an höfischer Zucht kritisiert:

> waz hilft sîn manlîcher site?
> ein swînmuoter, lief ir mite
> ir värhelîn, diu wert ouch sie. (344.5-7)

Einfache Tapferkeit im Kämpfen, so sagt dieses Bild, bedeutet nicht, daß es sich um einen tapferen Mann handelt, denn sogar eine Muttersau verteidigt ihre Ferkel. Gleichzeitig aber ist ein Vergleich zwischen "swîn" und Meljakanz impliziert. Und da die naturwissenschaftlichen Texte die Unsauberkeit des Schweines, seine Liebe zu Schlamm und Kot betonen,[40] wie es auch im heutigen Sprachgebrauch noch geschieht, so wirkt ein solches Bild zwar grob, aber geeignet zur Charakterisierung dieses unhöfischen Ritters.[41]

Eine im Textzusammenhang humorvolle Metapher schreibt

der Dichter Gawan zu, als dieser es wagt, sich Antikonie zu nähern. Er spricht sich dabei selbst Mut zu, indem er denkt, "daz dicke den grôzen strûz / vaehet ein vil kranker ar" (406.30-4071). Es gibt nichts in der Eigenart des Straußes, worin man ihn mit Antikonie vergleichen könnte-- sei es denn möglicherweise seine Korpulenz. Hier ist es wohl seine Größe, womit Gawan die befürchtete Unnahbarkeit dieser Dame vergleicht. Doch sieht er sich selbst in dem sehr vorteilhaften Bild des Adlers, der selbst in seiner scheinbaren Schwachheit hier immer noch "ain küng aller vogel" und "ain grozer rauber" ist, wie Megenberg erklärt.[42] Es scheint, als ob sich Gawan mit dieser gedanklichen Metapher selbst Mut zuspräche, um dann zum Angriff vorzustoßen.

Nicht weniger humorvoll, dafür umso grotesker wirken die beiden weiteren Tiermetaphern, die aus Gawans Perspektive Antikonies körperliche Schönheit schildern. Mitten im Kampfesgetümmel in Schampfanzun wirft Gawan einen verliebten Blick auf Antikonie und sieht sie in folgendem Bild:

> baz geschict an spizze hasen,
> ich waene den gesâht ir nie,
> dan si was dort unde hie,
> zwischen der hüffe unde ir brust.
> minne gerende gelust
> kunde ir lîp vil wol gereizen.
> irn gesâht nie âmeizen,
> Diu bezzers gelenkes pflac,
> dan si was dâ der gürtel lac. (409.26-410.4)

Der "wunderliche Vergleich," wie schon Ernst Martin ihn nennt,[43] verbindet die Vorstellung des am Spieß bratenden Hasen mit der hübschen Gestalt, wobei man, wie es die Zeile 409.30 anregt, an das Appetitliche ihrer Erscheinung als tertium comparationis denken muß. Geht man nämlich vom Körper des Hasen aus, wie J. K. Bostock es versucht,[44] so bietet sich keine zufriedenstellende Erklärung dieses Vergleichs.

Was den Ameisenvergleich in diesem Passus angeht (vgl. auch 806.26: Clarischanze ist "als ein âmeize gelenket"), so mag Bostock sehr wohl mit seiner Vermutung recht haben, daß Wolfram hier einer literarischen Tradition gefolgt sein mag.[45] Und obwohl Edmond Faral keine spezifischen Vergleiche aufführt, zeigt er mit seiner typischen Liste für Personenbeschreibungen, daß es solche rhetorischen Vorlagen gegeben hat.[46] Freilich läßt sich auch ohne Schwierigkeiten annehmen, daß der Dichter selbst diesen Tiervergleich schuf, denn die Ameise, so verschieden die einzelnen Typen sein mögen, bietet sich wie von selbst durch ihren engen Körpermittelpunkt zu einem solchen Vergleich an.

Eine andere, von Gawan benutzte Metapher ist, wie Martin es nennt, "ein herber Spott."[47] Als der Fährmann Gawans erbeutetes Roß als Tribut verlangt, antwortet ihm der entrüstete Gawan: "einer mûlinne volen / möht ir

noch ê gewinnen." (546.2 f.) Da die Sterilität von Mauleselinnen bekannt ist (bereits Aristoteles und Plinius setzen diese Kenntnis voraus[48]), das Fohlen eines solchen Tieres also gar nicht existiert, drückt Gawan auf sehr derbe Weise die Unmöglichkeit der Wunscherfüllung aus.

Unter den gelegentlichen, als Vergleich erwähnten Tieren, die nicht unmittelbar zur Charakterisierung bestimmter Figuren dienen, haben die meisten die Funktion humoristischer Untermalung. Dazu eignen sich die kleinen Tiere besonders gut, wie die folgenden Beispiele zeigen werden. Als Parzival nach dem Abschied in Soltane im Wald von Brizljan an einen Bach kommt, wagt er nicht, ihn zu durchschreiten, weil er glaubt, damit dem Rat seiner Mutter zu folgen (127.15-18). Also reitet er den ganzen Tag lang neben dem Bach her, wovon es heißt, "den hete ein han wol überschritn" (129.8), eine Metapher, die in diesem Fall humorvoll die mangelnde Erfahrung des jungen Parzival zum Ausdruck bringt. Einen anderen Geflügelvergleich findet man zur Beschreibung der großen Hungersnot in Pelrapeire. Da heißt es von der frühen Morgenstunde:

> Ez was dennoch sô spaete
> daz ninder huon dâ kraete.
> hanboume stuonden blôz:
> der zadel hüener abe in schôz. (194.5-8)

Was dieser Metapher zugrunde liegt, ist der einfache Gedanke, daß wegen der noch dunklen Nachtzeit die Hähne noch

nicht krähten. Jedoch wird diese Aussage, um die spezifische Situation hier zum Ausdruck zu bringen, humoristisch verdreht. Der Dichter sagt zunächst, daß kein Huhn krähte, doch scheint die nächste Zeile korrigierend einzugreifen, daß es keine Hähne mehr gibt, so als wolle sich der Erzähler für die krähenden Hühner entschuldigen. Und gleich darauf berichtigt er erneut, daß auch alle Hühner dem Hunger zum Opfer gefallen seien. Der Humor dieser Litotes liegt in der Vision der krähenden Hühner und leeren Geflügelstangen.

In der Darstellung des Hungers hat Wolfram ein besonderes Geschick, das er selbst durch eigene Erfahrung erklärt, wie er es mit der Mausmetapher verdeutlicht: "dâ heime in mîn selbes hûs, / dâ wirt gefreut vil selten mûs." (185.1 f.) Erneut deutet er hier den Mangel durch eine visionelle Fülle an, in diesem Fall durch die gesättigte Maus, wodurch der Humor der Stelle zustande kommt.[49]

Das letzte Tierbild dieser Kategorie ist der drastische Vergleich eines verwundeten Ritters mit einem auf der Jagd erschossenen Hirsch. Von Gawan heißt es da: "er vant al bluotec ir slâ, / als ein hirze waere erschozzen dâ." (507.25 f.) Dieses Bild stellt eine Beziehung zu den Hirschen in Soltane her (120.3-125.28) und zu Parzivals naivem Vergleich des Hirschfells mit der Ritterrüstung: Trügen die Hirsche einen Harnisch, so hatte Parzival ge-

sagt, so könnte sein "gabylôt" ihnen nichts anhaben (124.12 f.). Hier aber ist ein Ritter trotz seiner Rüstung mit ritterlichen Waffen ebenso schwer verletzt worden wie ein Hirsch auf der Jagd. Wolfram schafft damit eine Identifizierung des Ritters mit dem edlen Wild, allerdings vom negativen Aspekt des Jagdobjektes her.

2. Das "vederspil"

Keine andere Tierart außer den noch zu erwähnenden Pferden findet in Parzival so häufige Verwendung wie die Gruppe von Vögeln, die man im Mhd. mit dem Begriff "vederspil" zusammenfaßt. Verschiedene Allusionen in Parzival betreffen das in Erec geschilderte Sperberturnier (vgl. 135.9-11; 277.25-29). Es wird als Maßstab ritterlicher Tüchtigkeit angesehen (401.5-22), dessen tragischer Aspekt aber auch im Gespräch mit Gurnemanz zur Sprache kommt. Denn Gurnemanz hat bei einem solchen Sperberturnier einen seiner Söhne verloren: "den sluoc mir Idêr fil Noyt / umb einen sparwaere." (178.12 f.) Die lakonische Feststellung hier impliziert eine unverhohlene Kritik an diesem Brauch.

Keineswegs ist der Besitz eines Beizvogels nur eine Sache der Erinnerung, denn an zwei Stellen im Werk wird sogar von einer Beizjagd gesprochen. Einmal ist es als szenischer Hintergrund für die berühmte Blutstropfenszene im Schnee: Die arthurischen Falkner hatten auf

der Jagd "ir besten valken verlurn," wofür der mit der Beizjagd offensichtlich vertraute Dichter sofort den Grund angibt: "von überkrüphe daz geschah" (281.26 und 29). Der verlorene Falke verbringt die Nacht in der Nähe des gleichfalls verlorenen Parzival in einem fremden Wald. Wehrli bemerkt sehr gut zu dieser Stelle: "Falke und Held, beide irrend, frierend, etwas verscherzt habend, sind in komische Beziehung gerückt."[50] Als der Tag anbricht, reitet Parzival zu einer Waldlichtung:

> Artûs valke al mite streich;
> dâ wol tûsent gense lâgen.
> dâ wart ein michel gâgen.
> mit hurte vlouger under sie,
> der valke, und sluog ir eine hie,
> . . . .
> ûz ir wunden ûfen snê
> vieln drî bluotes zäher rôt,
> die Parzivâle fuogten nôt. (282.12-22)

Diese Szene erklärt die ganz natürlichen Hintergründe der Entrückung Parzivals. Es ist, als ob der Dichter mit dieser Falken-Wildgans-Episode betonen möchte, daß sich eine solche oder ähnliche Situation wie die der drei Blutstropfen im Schnee jederzeit ereignen kann, daß es also nicht an den zufällig äußeren Umständen, sondern lediglich an Parzivals innerer Gestimmtheit liegt, wenn er dadurch in Trance gerät. Gerade diese Motivierung fehlt im afrz. Werk, worin sich für diese Szene erstmalig eine Parallele findet.

Die zweite Beizjagd ist die des Königs Vergulaht,

der mit 500 Rittern auszieht: "ir vederspil dâ jagete / den kranch od swaz vor in dâ vlôch." (400.2 f.) Auf dieser Jagd[51] ereignet sich ein für solche Unternehmen nicht seltenes Mißgeschick: Ein Jagdfalke, der einen Reiher verfolgt, gerät in Schwierigkeiten, so daß der König selbst ihm zu Hilfe eilt, wie es sich für einen guten Falkner geziemt.[52] Dabei beschmutzt er sein Roß und seine Kleidung im sumpfigen Teich, die dann seinen Falknern zufallen. Der Dichter billigt diese Hilfsaktion des Königs: "doch schiet er valken von ir pîn." (400.26) Der Wert des trainierten Falken, der sowohl ein gutes Roß als auch königliche Kleidung übersteigt, wird damit akzentuiert.[53]

Wie in den übrigen klassischen Epen wird auch in Parzival jeweils der Charakter, der mit einem Beizvogel in der Hand gezeichnet wird, positiv gewertet. Dies ist besonders auffallend für zwei Gestalten, deren erstes Auftreten einen Anschein von Feindseligkeit hat. Doch läßt der gleichzeitig erwähnte Beizvogel den Hörer sofort vermuten, daß es sich nicht nur um einen Gegenspieler handeln kann. Da heißt es vom Fährmann, der das Roß zu beanspruchen kommt: "er gienc unt truog ûf sîner hant / ein mûzersprinzelîn al grâ." (544.2 f.) Von demselben Vogel heißt es, daß er Lerchen fing (544.13 f.; 550. 28 f. und 622.13); er ist also nicht nur ein Schmuck-

stück, sondern er zeichnet Plippalinot als Falkner aus. Und tatsächlich stellt sich heraus, daß der ursprünglich von Gawan als störender Eindringling behandelte Fährmann sich später gerade für Gawan als unabdingliche Hilfe erweist. Ähnlich verhält es sich mit König Gramoflanz, der beim Hörer zuerst aus der Perspektive Orgeluses als verabscheuungswürdig eingeführt wird. Dadurch ist das Publikum voreingenommen gegen diesen Charakter, noch bevor er selbst auftritt. Umso glanzvoller schildert der Erzähler sein Erscheinen, als der König dann Gawan begegnet:

> doch fuort der degen maere
> einen mûzersperwaere:
> der stuont ûf sîner clâren hant.
> Itonjê het in im gesant,
> Gâwâns süeziu swester. (605.3-7)

Die Erwähnung des Beizvogels allein ist ein lobendes Attribut. Daß der "mûzersperwaere" zudem noch ein Minnegeschenk darstellt, erhöht seinen reellen Wert um den zusätzlichen Symbolwert (vgl. auch 722.19). Nur noch eine der epischen Figuren wird mit einem Beizvogel gezeigt, nämlich Gurnemanz, von dem jedoch ohnehin nur Positives ausgesagt wird. Es ist bemerkenswert, daß Chrétien diesem Charakter nur einen Stock in die Hand gibt (<u>Graal</u>, 1356 f.), während Wolfram an dieser Stelle das für die Artusepen einmalig schöne Bild des Botensperbers zeichnet:

> dô warf der fürste maere
> ein mûzerspärwaere

von der hende. in die burc er swanc:
ein guldîn schelle dran erklanc.
daz was ein bote . . . . (163.7-11)

Es ist ein beredtes Zeichen von Gurnemanz' Geduld und edlem Verhalten, daß er den Sperber für einen solchen Botendienst ausbilden konnte. Wie sehr die Zucht und Pflege der Beizvögel in seine Haltung dem Leben gegenüber integriert ist, zeigt die Falkenmetapher, die er in der Belehrung Parzivals verwendet.

Unter den häufigen metaphorischen Verwendungen des "vederspil" in Parzival ist die des Gurnemanz zweifellos die schwerwiegendste. Gurnemanz beginnt nämlich seine Anweisungen wie folgt:

ir sult niemer iuch verschemn.
verschamter lîp, waz touc der mêr?
der wont in der mûze rêr,
dâ im werdekeit entrîset
unde in gein der helle wîset. (170.16-20)

Ein Mensch ohne Scham also ist nackt wie ein Falke, der sich gerade mausert; seine Tugend entfällt ihm, so wie dem Vogel seine Federn ausfallen, und er gerät damit in die Hölle. Noch eine zweite Falkenmauser-Metapher findet sich in Parzival, die jedoch einem entgegengesetzten Stimmungsbereich angehört. In einer Szene, die von Gawans fürstlicher Bewirtung spricht, schaltet sich der Erzähler plötzlich ein:

Ez wâren meide, als von der zît,
den man diu besten jâr noch gît.
ich pin des unervaeret,

heten si geschaeret
als ein valke sîn gevidere:
dâ rede ich niht widere. (424.1-6)

Mit jungen Mädchen hat er wenig Erfahrung, so erklärt der Dichter hier; er hätte nichts dagegen, wenn sie sich gemausert hätten, also reifer und erfahrener gewesen wären. Diese humorvolle und originelle Metapher steht dem konventionelleren Vergleich gegenüber, der Antikonie "lûter virrec als ein valkensehe" bezeichnet (427.16).

Eine weitere, dem Bereich der Falknerei entnommene Metapher findet sich in diesem Textzusammenhang. Liddamus erklärt mit verschiedenen literarischen Allusionen, daß er keine Lust zum Kämpfen habe, und er sagt dann: "mirst . . . / gein vehten diu gir verhabt." (420.24) Dieser Ausdruck ist der Falknersprache entnommen, denn die "gir" der Beizvögel wird durch eine Haube gedämpft, damit sie weniger angriffslustig werden.[54]

Im allgemeinen wird die räuberische Gier der Beizvögel weit häufiger als erotische Metapher angewandt, wie sie auch Wolfram zur Charakterisierung Gahmurets verwendet. Als Gahmuret nämlich in betont lässiger Haltung in einem farbenprächtigen Zug vor der staunenden Bevölkerung von Patelamunt vorbeizieht und plötzlich Herzeloyde erblickt, heißt es von ihm: "uf rihte sich der degen wert, / als ein vederspil daz gert." (64.7 f.) Im Textzusammenhang wird durch diese Metapher verdeutlicht,

wie Gahmuret sich nicht nur auf ritterlicher, sondern auch auf erotischer Abenteuersuche befindet. Deshalb nimmt er, wie ein Falke, sofort Haltung an, als er ein würdiges Jagdobjekt erspäht. Ein anderer Ritter, Segramors nämlich, wird wegen seiner glöckchenbehangenen Rüstung mit einem Beizvogel verglichen. Dabei kommt der spöttische Humor dieser Stelle durch die Andeutungen eher als durch die eigentliche Aussage zustande:

> man möht in wol geworfen hân
> zem fasân inz dornach.
> swems ze suochen waere gâch,
> der fünde in bî den schellen:
> die kunden lûte hellen. (286.30-287.4)

Vom Gebrauch der Schellen in der Falknerei zum Wiederfinden des Beizvogels schreibt Friedrich II.: "Etiam si perdatur falco, per sonitum campanelle facilius a remotis audietur, ubi erit, et facilius poterit recuperari."[55] Ironischerweise wird Segramors in dieser Szene, wo er im Kampf gegen Parzival unterliegt, trotz seines Schellengeläutes keine Hilfe geleistet.

Auch mit Hilfe von "vederspil"-Metaphern weiß Wolfram den Hunger zu schildern. Von den Einwohnern der Stadt Pelrapeire sagt er: "waern die burgaer vederspil, / sine waeren überkrüpfet niht." (191.12 f.) Der Humor dieser Litotes gewinnt im Zusammenhang mit dem überfütterten Falken des Artushofes eine kritische Ausweitung: hier

leidet die Bevölkerung Hunger, am arthurischen Märchenhof werden sogar die Falken überfüttert.[56] Als dann endlich reicher Proviant in der Stadt eintrifft, sorgt Parzival dafür, daß er nur allmählich in die Hände der Leute gelangt: "er wolde niht ir laeren magn / überkrüpfe lázen tragn." (201.13 f.) Die wohl bekannteste dieser Metaphern findet sich endlich in dem humorvollen Erzählerkommentar, den Wolfram an die Beschreibung der ärmlichen Mahlzeit bei Trevrizent anschließt:

> ich wil für mich geheizen,
> man möhte mit mir beizen,
> waer ich für vederspil erkant,
> ich swunge al gernde von der hant,
> bî selhen kropfelînen
> taete ich fliegen schînen. (487.5-10)

Die Funktion dieser Stelle ist zweifellos die der komischen Auflockerung[57] des ernsten IX. Buches.

Zur Erklärung des Verbes "überkrüpfen" der drei letzten Metaphern muß kurz Folgendes gesagt werden: Das Verb hängt mit "kropf" zusammen, der einen Teil des Vogelhalses und gleichzeitig die Atzung des Vogels bezeichnet, wie man in der älteren "Habichtslehre" liest: "Auch sal men bewarnn, daz man dem habich nicht gebe ein kropff auf den andern. Ee das man in aase, so sal man gefuege mit einem vinger greiffen an den kropff vnd an den magen, ab er verdrucket hab."[58] Und wie bereits hier angedeutet wird, ist es ein wichtiges Gesetz der Falknerei,

den Vogel nicht zu oft zu füttern, also ihn nicht zu "überkrüpfen," wie Wolfram es formuliert, weil er sonst nicht zur Jagd taugt. Andererseits aber, wie im letzten Parzival-Beispiel ersichtlich, wenn die Atzung zu klein ist, wenn es statt einem "kropf" nur ein "kröpfelîn" gibt, dann wird des Vogels Gier untauglich für die rechte Beizjagd. Beide Extreme werden in der "Habichtslehre" verurteilt: "Auch merck: swingt sich der habich ze ser nach den vogln, so ist ez zu mager. Meint er dez vogels nicht, so ist er ze vaist."[59]

3. Tiere der Heraldik

Bereits bei der Behandlung der auf Personen gezielten Tiervergleiche wurde bisweilen von einer möglichen Identifizierung zwischen Tier und Charakter gesprochen. Ein solcher Anspruch läßt sich vornehmlich für die Tiere erheben, die in der ritterlichen Heraldik des Parzival auftauchen.[60] Freilich kann auch hier nicht verallgemeinert werden, denn bei einem Wappen kommt es nicht nur auf die tierische Abbildung an, die hier ausschließlich untersucht wird, sondern auch auf spezifische Formen und Farbkombinationen.

Paradoxerweise für den Ritter, der nirgends Fuß fassen konnte, ist Gahmurets Wappen zunächst ein Anker (vgl. 14.17), den er aber später gegen sein väterliches Wappen umtauscht: "dez pantel, daz sîn vater truoc, /

von zoble ûf sînen schilt man sluoc." (101.7 f.) Der Panther wird im Physiologus (Millstätter Reimfassung 14.1) als Christus gedeutet, doch läßt es sich nicht rechtfertigen, Gahmuret als Christusfigur zu sehen. Allerdings läßt sich der in allen Naturwissenschaften betonte Zug des Panthers als Drachenfeind[61] als Gahmurets Tüchtigkeit in schweren Kämpfen verstehen. Isidors Erklärung, "Panther dictus, sive quod omnium animalium sit amicus, excepto dracone . . .,"[62] kann man gut als Parallele zu dem bei allen beliebten, angenehmen Ritter akzeptieren. Doch gewinnt das Pantherbild noch durch die kritische Darstellung Hildegards von Bingen eine weitere Komplexität: "Panthera valde calida est in natura sua, velut vanam gloriam quaerit, ita quod omnia animalia in factis suis libenter imitaretur. . . ."[63] An Gahmurets Ruhmessucht läßt sich nicht zweifeln, wie es durch diese Panthereigenschaft zum Ausdruck gebracht wird. Zusammenfassend kann von diesem Wappen gesagt werden, daß das "pantel" die Charakterzüge Gahmurets brennpunktartig zusammenfaßt: er ist gefürchtet bei seinen Feinden, beliebt bei allen anderen Menschen und vornehmlich auf seine Ehre bedacht.[64]

Ein weiteres Tierwappen dieses Werkes gehört dem spanischen König Kaylet, dessen Erscheinen auf dem Kampfesfeld vor Patelamunt einen humoristischen Kontrast

hervorruft. Von Kaylet nämlich erfährt der Hörer kaum etwas außer der ausführlich beschriebenen geckenhaften Aufmachung, die u. a. vom Läuten der Glöckchen widerhallt, und daß er die Blüte männlicher Schönheit darstellt. Als Wappenzeichen "ein strûz er ûf dem helme truoc." (39.16) [65] Von diesem Wappen gibt Wolfram zweimal eine eigenartige Qualifizierung; Gahmuret erkennt Kaylet, denn sein "strûz stuont hôch sunder nest" (50.6), ebenso wie er ihn später fragt: "stêt dîn strûz noch sunder nest?" (68.7) Diese Formulierung vermag der Physiologus (Millstätter Reimfassung, 162.1 f.) zu klären, wo im Anschluß an Hiob 39:14-16 erklärt wird, wie der Strauß seine Eier nur mit Sand bedeckt und dann ihren Verbleib vergißt. Die übrigen naturwissenschaftlichen Merkmale des Strauß stellen sich noch heute assoziativ ein: die "stoliditas" dieses Tieres, die Plinius betont,[66] weil der Strauß seinen Kopf eingräbt, um sich zu verbergen und die prätentiöse Anmaßung dieses Vogels, "daz ez vogil si unde niene vliege,"[67] wie es der Physiologus (Millstätter Reimfassung 160,1) formuliert. Aus diesem Grund sieht Hugo von St. Viktor den Strauß geradezu als Heuchler an.[68] Mit der Dummheit dieses Tieres kann man Kaylet einfach deshalb nicht identifizieren, weil er als Nebencharakter nicht profiliert genug erscheint. Eine gewisse Anmaßung im Auftritt dieses "Spânôl"

dagegen läßt sich nicht übersehen.[69]

Die ästhetisch ansprechendste Schilderung eines Wappens in Parzival ist das des "halben grîfen" des Königs von Gascone (68.9). Der malerische Prunk seines Einzugs in Kanvoleis wird mit sichtlichem Gefallen dargestellt:

gelîcher baniere
man gein im fuorte viere
. . . .
an ieslîcher eins grîfen zagel.
. . . .
daz vorder teil des grîfen hie
der künec von Gascône truoc
ûfme schilt, ein rîter kluoc. (72.17-26)

Das Wappen ist also in zwei Hälften aufgeteilt. Während die königlichen Mannen den Greifenschwanz auf ihren Fahnen tragen, hat der König selbst des Greifen Vorderteil als Schildwappen. Beim Greifen handelt es sich um ein mythisches Tier, das Isidor folgendermaßen beschreibt: "Grypes vocatur, quod sit animal pinnatum et quadrupes . . . . Omni parte corporis leones sunt; alis et facie aquilis similes; equis vehementer infesti. Nam et homines visos discerpunt."[70] Neben der äußeren Zusammensetzung des Greifen aus Adler und Löwe betont Isidor vor allem ihre Feindschaft gegenüber Pferden und Menschen.[71] Konrad von Megenberg transponiert diese Vorstellung in die ritterliche Ära: "Grifis haizt ain greife . . . . der ist auzdermâzen grimme und übele und ist des leibes sô starch, daz er ainen gewâpenten man

überwindet und in toett."[72] Als solches ist der Greif freilich besonders geeignet, als Wappenzeichen eines Königs zu dienen, weil er durch die vereinte Kraft der beiden königlichen Tiere, des Adlers und des Löwen, alle Gegner im Kampf mühelos bestehen kann. Die Aufteilung in zwei halbe Greifen, wie es bei der Wappenverteilung dieses Königs vorgeführt wird, bietet sich von selbst an durch die Doppelnatur dieses mythischen Tieres.[73]

Von den heraldischen Fabeltieren des Parzival wird der Drache des Orilus textlich am besten integriert. Aus der Perspektive Parzivals, der sich zum Angriff gegen Orilus rüstet, sieht das Wappen folgendermaßen aus:

> ûf des schilde vander
> einen trachen als er lebte.
> ein ander trache strebte
> ûf sîme helme gebunden;
> an den selben stunden
> manec guldîn trache kleine
> . . . .
> ûf der decke und ame kursît. (262.4-13)

Dieser Ritter ist also mit Drachen jeglicher Größe überladen; einmal wird er sogar identifiziert als "der truoc den serpant" (276.10), wobei "serpant" synonym für "trache" gebraucht wird. Dichterisch eignet sich solch ein fürchterliches und durch die Komplexität der Drachenfigur auch vieldeutiges Wappentier zu reizvoller metaphorischer Ausgestaltung, wie es im Kampf zwischen Parzival und Orilus gezeigt wird:

> prîs gedient hie Parzivâl,
> daz er sich alsus weren kan
> wol hundert trachn und eines man.
> ein trache wart versêret,
> sîne wunden gemêret,
> der ûf Orilus helme lac. (263.14-19).

Die heraldischen Drachen werden als lebende Ungeheuer angesehen, die mit ihrem Träger im Kampf mitfechten, wobei die Verletzung eines Drachen die unmittelbare Bedrohung des Wappenträgers umschreibt. Wie sehr die heraldische Charakterisierung des Orilus auf seine Denk- und Ausdrucksweise abfärbt, zeigt er in seiner Drohung gegen Parzival:

> ich bestüende iu doch durch âventiur,
> ob sîn âtem gaebe fiur,
> als eines wilden trachen. (137.17-19)

Dadurch daß Orilus seinen Gegner als feurig-wilden Drachen sieht, stellt er eine gewisse Gleichheit her zwischen sich und seinem noch unbekannten Feind; weil er den Feind in einen ihm vertrauten Rahmen einfügt, glaubt er, dessen Bedrohung zu begrenzen.

Orilus' Schwester Cunneware führt das gleiche Familienwappen, wodurch sich in der poetischen Beschreibung ihres Zeltes eine wirkungsvolle Mischung von Heraldik und Ornamentik ergibt:

> . . .stuont ir poulûn ûf dem plân,
> als oben ein trache in sînen klân
> hets ganzen apfels halben teil.
> den trachen zugen vier wintseil,
> reht alser lebendec dâ flüge
> untz poulûn gain den lüften züge. (278.13-18)

Der fast lebendig anmutende Drache hält den Zeltknauf in seinen Krallen und scheint das Zelt nach oben zu reißen. Doch ist es auffallend, daß beim Wappen der höfischen Dame weniger das Ungeheuerliche des Tieres betont wird.

Die Interpretation des "gampilûn," das als Wappenzeichen der Bretonen im Kampf vor Bearosche auftaucht und später auch auf Gawans "kursît" entdeckt wird (575.25), hat der Forschung große Schwierigkeiten bereitet. Wolfram beschreibt es wie folgt:

> Ouch het ieslîch Bertûn
> durch bekantnisse ein gampilûn
> eintwedr ûf helm odr ûf den schilt
> nâch Ilinôtes wâpne gezilt:
> daz was Artûs werder suon. (383.1-5)

Die Assoziation zur Artusfamilie war ausschlaggebend für die Deutung des "gampilûn" als "Chamäleon,"[74] was man nämlich als "ein wunderbares, drachenartiges tier" auffaßte.[75] Jacob Grimm hatte dagegen von einem "seeungeheuer auf jeden fall" gesprochen,[76] wogegen sich Martin wehrt: "Arthurs Vater hieß Uterpendragon, d. h. Uter Drachenkopf."[77] Wegen der offensichtlichen Beziehung dieses "gampilûn"-Wappens auf das Geschlecht des Königs Artus im Parzival-Text soll an dieser Deutung festgehalten werden, zumal es dann in der poetischen Konvention des arthurischen Drachenwappens stünde.[78]

Neben dem "gampilûn" handelt es sich bei Feirefiz'

berühmtem Wappentier vielleicht um das mysteriöseste Wesen des ganzen Werkes. Obwohl der Text das "ecidemôn" ziemlich eingehend beschreibt, läßt sich nicht eindeutig feststellen, welches Tier gemeint ist. Bei der ersten Beschreibung des Feirefiz trägt er als Minnegeschenk der Königin Secundille folgendes Wappen:

> er truog ouch durch prîses lôn
> ûf dem helme ein ecidemôn:
> swelhe würm sint eiterhaft,
> von des selben tierlînes kraft
> hânt si lebens decheine vrist,
> swenn ez von in ersmecket ist. (736.9-14)

Lexer[79] verweist auf einen möglichen griechischen Ursprung des Namens aus δεισιδαίμων, mit der doppelten Bedeutung der Gottesfurcht und des Aberglaubens.[80] Danach könnte es sich einfach um einen Talisman handeln, zumal es nach Feirefiz wirkungsvoller ist als der "got Jupiter" (vgl. 768.23-30). Doch wird das Tierische des "ecidemôn" noch an weiteren Stellen betont (vgl. 739.16 f. und 756.24 f.). Deutet man es aber als Tier, so käme dafür das Ichneumon[81] oder das Wiesel[82] in Frage. Wie auch David Blamires feststellt, konnte bis heute noch keine Entscheidung getroffen werden: ". . . it seems that it could be interpreted as a weasel, for which there is support in Isidore, but which is a Western animal; or it might be a name invented to cover what was known of the Oriental animal, the mongoose."[83] In seiner Untersuchung der Wappenzeichen

in Parzival beschränkt sich Timpson nur auf die knappe Deutung: "The 'ecidemôn' may habe been a mongoose, since he (Feirefiz) was King of India."[84] Damit ist das bereits von Herodot[85] als sakrales Tier erwähnte Mungos ichneumon[86] gemeint, dessen Hauptmerkmal das der Schlangenfeindschaft ist.[87] Es könnte als Deutung des "ecidemôn" akzeptabel sein. Dennoch neigt diese Interpretation dazu, im "ecidemôn" das Wiesel zu sehen, gerade deshalb, weil es ein westliches Tier ist, und weil es als solches dem mittelalterlichen Publikum vertrauter war. Denn auch das Wiesel ist als Schlangenfeind bekannt;[88] vor allem aber gilt als schwerwiegendes Argument für das Wiesel, daß es als der einzige Basiliskentöter auf den mittelalterlichen Menschen größten Eindruck gemacht haben muß: "atqui huic tali monstro . . . mustellarum virus exitio est," schreibt Plinius.[89] Der Basilisk ist das auch in der Bibel genannte (Ps. 90.13) mythische Fabelwesen, das durch seinen Atem allein Tiere töten kann, den Menschen aber nur durch seinen Blick umbringt, wie Megenberg erklärt.[90] Da an seiner Existenz nicht gezweifelt wurde, ist es leicht zu ersehen, warum das Wiesel als einzige Waffe gegen den Basilisken enorm wichtig war. Hinzu kommt die von Megenberg erwähnte Eigenschaft des Wiesels als "ain snellen raecherinn irs unrehten,"[91] wodurch sich das

Wiesel besonders als Wappentier eignet. Von Feirefiz' eigener Sicht aus erhält das Wiesel allerdings als Geschenk der Königin Secundille die größte Bedeutung. Und in diesem Zusammenhang eröffnet die Rolle des Wiesels in der germanischen Mythologie, wo es als Seelentier den Tod ankündigt,[92] eine weitere Interpretationsmöglichkeit. Da nämlich Secundille in Feirefiz' Abwesenheit stirbt (vgl. 823.7), mag das Wiesel als Minnegeschenk gleichzeitig das ominöse Zeichen der bevorstehenden Trennung der Liebenden (durch Feirefiz' Abkehr von Secundille und durch ihren Tod) bedeutet haben.[93]

Von den in Parzival angeführten Wappentieren bleibt nur noch die Turteltaube des Gralswappens zu erwähnen. Dieses Wappen wird wegen seiner jeweiligen Beziehung zur Gralsburg und durch seine motivische Verwendung besonders betont. Beim Anblick von Parzivals Roß sagt Trevrizent sofort:

> ame satel ein turteltûbe stêt:
> daz ors von Munsalvaesche gèt.
> diu wâpen gap in Anfortas. (474.5-7)

Von der Herkunft des Emblems berichtet Trevrizent, daß Titurel es an Frimurtel weitergab, womit er auf den Sinngehalt des Wappens hinweisen kann:

> der minnet sîn selbes wîp,
> daz nie von manne mêre
> wîp geminnet wart sô sêre;
> ich mein mit rehten triuwen. (474.14-17)

Dabei ermahnt Trevrizent Parzival, er möge diesem sittlichen Beispiel folgen. Bereits bei Aristoteles findet man die Beziehung der Turteltaube zu "minne" und "triuwe," wie Trevrizent sie darstellt, und diese Eigenschaften werden in allen mittelalterlichen Naturwissenschaften wiederholt.[94] Aelian sieht die Turteltaube wegen ihrer Treue und Enthaltsamkeit als ein den Göttern geweihtes Tier,[95] ähnlich wie dieses Tier auch biblisch bereits als Opfertier genannt ist (vgl. Lc. 2:24). Als Symbol der Keuschheit und Treue und durch ihre Verbindung zum Numinosen ist die Turteltaube daher wie kein anderes Tier als Gralsemblem geeignet. Es findet sich nicht nur als Brandmal auf dem Bug der Gralspferde (vgl. 540.26 f.), sondern beispielsweise auch auf der Kleidung der Gralsbotin Cundrie (vgl. 778.22 f.). Die eminente Bedeutung des Gralswappens in diesem Werk kommt in der Szene vor allem zum Ausdruck, als Cundrie das "epitafjum" überbringt, denn Parzival reagiert auf ihre Botschaft wie folgt:

> die wârheit sagt mir iwer wât.
> dô ich ze Munsalvaesche was
> bî dem trûrgen Anfortas,
> swaz ich dâ schilde hangen vant,
> die wârn gemâl als iwer gewant:
> vil turteltûben tragt ir hie. (783.18-23)

Der Wahrheitsbeweis dieser wichtigen Botschaft, derzufolge Parzival zum Gralsherrn erkoren ist, wird also von diesem

Gralswappen abhängig gemacht. Noch einmal identifiziert Parzival durch "des gráls insigel" die Botin Cundrie, die ihm und Feirefiz auf ihrem Gralsweg als Geleit entgegenkommt (792.26-28). Dabei ist bemerkenswert, daß das Turteltaubenwappen nur jeweils an den Textstellen vorkommt, wo Cundrie als Freudenbotin genannt wird. In dem langen Passus, der Cundrie als Unheilsbotin schildert, kommt das Gralswappen nicht vor. Da das Symbol der Turteltaube nämlich für die Werte der Gralsgemeinschaft steht, muß das Wappen bei der Verletzung dieser Werte unerwähnt bleiben. Umso eindrucksvoller wird dadurch die Betonung des Gralswappens beim Triumph der Gralsideale, wie es beispielsweise bei der Wiedervereinigung Parzivals mit Condwiramurs geschieht (vgl. 800.3 f.).

Unabhängig vom Gralswappen wird die Turteltaube auch in einer Metapher dieses Werkes verwendet, die in diesem Zusammenhang betrachtet werden soll. Als die große Treue der von Gahmuret im Stich gelassenen Belakane geschildert wird, heißt es von ihrem Jammer:

> ir freude vant den dürren zwîc,
> als noch diu turteltûbe tuot.
> diu het ie den selben muot:
> swenne ir an trûtscheft gebrast,
> ir triwe kôs den dürren ast. (57.10-14)

Dieses Bild bezieht sich auf ein bisher nicht ausgeführtes Charakteristikum der Turteltaube, bei der man tatsächlich[96] beim Verlust ihres Partners eine gewisse Witwentrauer

feststellen kann, von der Megenberg sagt: "diu sí hât irn gemahel liep und helt im allain trew, alsô vil, daz si ir kain ander liep nimt wenn er gestirbt. und wenn si witib ist, sô fleugt si neur auf die dürren est der paum und waint und ist traurig und singt niht . . . ."[97] Der dürre Ast,[98] der vornehmlich die Einsamkeit des trauernden Vogels zum Ausdruck bringt, spielt auch in der zitierten Stelle aus Parzival eine Rolle, die Belakane symbolisch als verlassene Turteltaube versteht.[99] Diese Metapher hat außer ihrem unmittelbaren Stellenwert eine noch weitreichendere Funktion. Da es nämlich gerade die Turteltaube ist, die hier bildlich für Belakane, die Mutter des noch ungeborenen Feirefiz verwendet wird, und da die Turteltaube im Gesamtwerk vorzüglich als das Wappentier des Grales dient, kann hier bereits eine Vorausdeutung auf Feirefiz' Weg zum Gral gesehen werden.

4. Die Tiere des IX. Buches

Bevor die reiche Zahl der symbolträchtigen und auch zu Heilszwecken genannten Tiere im Zusammenhang des Grals untersucht werden, soll kurz auf eine beiläufige Tiererwähnung des Erzählers hingewiesen werden. Von Flegetanis, auf den er sich als Quelle zu Beginn der Gralsbeschreibung beruft, heißt es: "der an ein kalp / bette als ob ez waer sîn got" (454.1 f.). Dieser teuflische Gebrauch (vgl. 454.4 f.), dem die alttestamentarische Er-

zählung des goldenen Kalbes zugrunde liegt (Ex. 32:4-8), hat die Funktion der Kontrastwirkung auf die dann folgenden christlich-sakralen Eigenheiten des Grals, die im IX. Buch zur Debatte stehen.

Das einzige Tier, das realiter in Munsalvaesche erscheint, wenn auch nur einmal im Jahr und unter mysteriösen Umständen, ist die Taube:

> Ez ist hiute der karfrîtac,
> daz man für wâr dâ warten mac,
> ein tûb von himel swinget:
> ûf den stein diu bringet
> ein kleine wîze oblât.
> ûf dem steine si die lât:
> diu tûbe ist durchliuhtec blanc. (470.1-7)

Die Assoziation der Taube allgemein mit Menschenfreundlichkeit und Liebe wurde gerade erwähnt. Hier aber handelt es sich offensichtlich um eine religiöse Symbolik,[100] wie es durch den christlich bedeutungsvollen Karfreitag, ihre direkte Herkunft vom Himmel und ihr eigenes verklärtes Aussehen eindeutig betont wird. Die markantesten Tauben der Bibel, die diese Interpretation weiterführen können, sind die Friedenstaube Noahs (Gen. 8:11) und die bei der Taufe im Jordan genannte Taube: "Quia vidi Spiritum descendentem quasi columbam de caelo, et mansit super eum" (Jo. 1:32). Die Taube als Symbol des Friedens und als Personifikation des Hl. Geistes bilden den symbolischen Hintergrund für die Gralstaube. Diese ist--ebenso wie die gesamte Tierwelt, die für den Gralsbe-

reich in diesem Abschnitt zur Sprache kommt--eine Zutat Wolframs gegenüber seiner afrz. Vorlage. Die kritische Forschung hat übereinstimmend die Taube als religiöses Symbol akzeptiert, wenn sich auch kleine Nuancen in der genauen Nennung des Symbolgehaltes finden.[101] Von den beiden biblischen Tauben muß in dieser Interpretation die neutestamentarische bevorzugt werden, weil sie durch die "wîze oblât" mit der christlichen Liturgie in Verbindung steht. Man kann die Deutung dieses Passus sogar so weit führen, daß das Herabsteigen der Taube vom Himmel ihre unmittelbare Sendung von Gott bedeutet, wodurch das Bild der göttlichen Dreifaltigkeit in der Erklärung Trevrizents zum Ausdruck gebracht wäre: Gottvater, der den Hl. Geist mit dem Leib Christi zum Gral sendet.

Mit der Deutung der Taube wurde bereits die zentrale Tierfigur des Grals herausgegriffen. Alle übrigen hier zu behandelnden Tiere nehmen nicht eigentlich am epischen Geschehen teil, werden vielmehr nur von Trevrizent genannt. Ein Wort Trevrizents, das vom Tierthema aus bemerkenswert ist, muß zuvor noch aufgegriffen werden. Als Parzival ihn fragt, ob er ihm nicht lästig falle, reagiert der als "einsidel" beschriebene Trevrizent mit folgenden Worten: "mich hât der ber und ouch der hirz / erschrecket dicker denne der man." (457.26 f.) Diese Aussage verblüfft deshalb, weil man von einem Eremiten

eine genau umgekehrte Reaktion erwartet hätte. So sind beispielsweise die Charakteristika des typischen Einsiedlers St. Antonius seine Freundschaft mit hilfsbereiten, wilden Tieren und seine große Menschenscheu. Auch evoziert die Auswahl der beiden Tiere, des Bären und des Hirsches, nicht speziell die brutale Gefahr wilder Tiere, wie im Erec-Kapitel (vgl. p.66) gezeigt wurde. Damit wird mit Trevrizents Antwort verdeutlicht, daß er sich selbst bewußt vom gängigen Typ des Einsiedlers distanzieren möchte; denn ein Eremit, der einen Bären oder Hirsch fürchtet, ritterlichen Besuch dagegen willkommen heißt, ist der Definition nach kein Eremit. Tatsächlich klärt der dann folgende Text, daß es sich bei Trevrizent wirklich um einen zeitweilig in der Einsamkeit lebenden Weltmann handelt.

In der ausführlichen Gralsbeschreibung erklärt Trevrizent seinem Besucher u. a. die Wirkung des "lapsit exillîs" auf den Wundervogel Phönix:

> von des steines kraft der fênîs
> verbrinnet, daz er zaschen wirt:
> diu asche im aber leben birt.
> sus rêrt der fênîs mûze sîn
> unt gît dar nâch vil liehten schîn,
> daz er schoene wirt als ê. (469.8-13)

Beim Phönix handelt es sich um ein bereits bei Herodot[102] erwähntes Fabelwesen. Die Grundzüge des Phönixmythos, wie sie in der gesamten mittelalterlichen Naturwissenschaft

auftauchen,[103] berichtet Plinius: Der Phönix lebt in Arabien, existiert auf der ganzen Welt nur in einem Exemplar, wird über 500 Jahre alt, baut sich im Alter ein duftendes Nest, worauf er stirbt, steht nach seinem Tode wieder zum Leben auf und wird nach verschiedenen Entwicklungsstadien wieder zum Phönix, der dann das Nest auf einem Altar der Götter in Heliopolis aufopfert.[104] Isidor fügt die für den Parzival-Passus wesentliche Veränderung hinzu, daß der Phönix nicht einfach stirbt, sondern verbrennt, indem er die duftenden Zweige mit Hilfe der Sonnenstrahlen durch Flügelschlagen in Brand steckt und aus der Asche dann neu wiedergeboren wird.[105] Im Physiologus, der die Resurrektion des Vogels auf Christus hin deutet,[106] findet sich die bemerkenswerte Variante zu Isidor, daß sich der Phönix nämlich das Feuer zu seiner Verbrennung direkt von der Sonne holt:[107] "er machet ime mit dem bimenten ein nest unt samenet ein michel teil durres holzes, legit daz dar unter unt fert uf zuo der sunnen, nimit daz fiur unt inbrennet daz holz, so sliuffit er selbe in daz nest unt virbrinnet darinne" (Wiener Prosa, XXVII, 2). Dieser prometheische Zug, der den Phönixmythos bereichert, erscheint als eine gute Lösung des Problems, wie der Vogel es fertig bringt, sich selbst zu verbrennen.

Wolfram unternimmt es, dieser Frage in Parzival eine

neue Antwort zu geben: hier ist es der Gralsstein, der dem Phönix die Kraft zur Verbrennung verleiht. In Analogie zur Physiologus-Version der Phönixfabel muß damit dem Gral eine dem konzentrierten Sonnenfeuer ähnliche Kraft zugesprochen werden. Daß diese Stelle so zu verstehen ist, wird mit dem "vil liehten schîn" verdeutlicht, als ob sich nämlich das Sonnenfeuer in dem sehr hellen Glanz des wiedergeborenen Vogels spiegeln wolle. Dieser "schîn," verbunden mit der erneuten Schönheit des Phönix nach seiner Auferstehung, läßt erneut an einen Zug der Verklärung denken (ähnlich wie bei der Gralstaube). Gleichzeitig ist diese Zeile eine Vorausdeutung auf die gesteigerte Schönheit des Anfortas nach seiner Genesung.[108] Die Erwähnung des Phönixmythos im Zusammenhang der Gralserklärung hat zunächst zweifellos die Funktion, die große Wirkkraft des Grals an Hand einer eindrucksvollen Erzählung aus der Tierwelt zu veranschaulichen. Daneben wird eine Parallele gezogen zwischen dem ständig erneuerten Leben des Phönix und der lebensverlängernden Macht des Grals, die sogar in der gleichen Wortwahl, "von des steines kraft," zum Ausdruck kommt (vgl. 469.8 und 25). Die Frage, ob man die symbolische Interpretation des Phönix als des christlichen Menschen, wie Hugo von St. Viktor oder Megenberg es tun,[109] akzeptieren soll, wonach dann der Gral eine innere Wiedergeburt des Menschen verur-

sachen würde, soll hier offen bleiben. Eine solche Deutung ist im Text zweifellos angedeutet, beispielsweise durch die Taufe des Feirefiz.[110]

Weiterhin berichtet Trevrizent von dem tragischen Geschick des Gralsherrn Anfortas. Er erzählt, wie man alles versuchte, um dessen Wunde zu heilen, in der vermutlich irgendein Schlangengift schwelte:

> gein aspîs, ecidemon,
> ehcontîus unt lisîs,
> jêcîs unt mêatrîs
> (die argen slangenz eiter heiz
> tragent), swaz iemen dâ für weiz,
> unt für ander würm diez eiter tragent,
> swaz die wîsen arzt dâ für bejagent
> mit fisiken liste an würzen,
> (lâ dir die rede kürzen)
> der keinz gehelfen kunde. (481.8-17)

Bis heute konnten in der kritischen Forschung die hier genannten Namen nicht zufriedenstellend geklärt werden. Der erste Name, "aspîs," ist der direkt aus dem Lateinischen übernommene Name der Viper oder Natter,[111] die noch verhältnismäßig einfach zu deuten ist. Alle naturwissenschaftlichen Quellen erwähnen das tödliche Gift der Natter,[112] ähnlich wie es Hildegard von Bingen formuliert: "Vipera velut ignis calida est, et totum quod in ea existit mortiferum est, nec aliquem iuxta se vivere permittit quod superare potest . . . ."[113] Zum "ecidemon" urteilt Martin: "Es ist wohl anzunehmen, daß Wolfram seinen <u>ecidemon</u> als Schlange ansah . . .,"[114]

was in dem hier gegebenen Textzusammenhang wohl gefolgert werden muß.[115] Der Schlangenname "ehcontîus" kommt nach Martin[116] von ἀκοντίας; dies ist eine amphibische Schlange, wie Aelian erklärt, die sowohl für Menschen als auch für Tiere gefährlich ist.[117] Die doppelte Gefahr für Mensch und Tier wurde zuvor auch vom Basilisken erwähnt, um den es bei dem Namen "lisîs" möglicherweise geht.[118] Dieser König der Schlangen[119] ist ein mythisches Zwitterwesen, das von einer Kröte aus einem Schlangen- oder Hühnerei ausgebrütet wird.[120] Das Gift des Basilisken ist so mächtig, daß sogar die Asche des toten Tieres noch tödliches Gift enthält.[121] Die beiden letzten Begriffe bereiten die weitaus größten Schwierigkeiten. Paul Hagen ist der einzige, der überhaupt eine Deutung versucht, wobei er "jêcîs" entweder auch als eine Natternart (durch eine ungenaue Ableitung von griechisch ἔχις) verstehen will;[122] für"mêatrîs" dagegen findet auch Hagen keine befriedigende Erklärung.[123] Freilich bleibt die Funktion dieser Aufzählung Trevrizents unberührt davon, um welche Gifte es sich bei dieser Krankheit handeln mag: es soll vor allem eindrucksvoll dargelegt werden, daß Anfortas' Wunde mit einem so seltenen und starken Gift vergiftet war, daß alle Gegenmittel, so wie alle ärztlichen Künste, dieser Wunde gegenüber versagten. Denn "got selbe uns des verbunde" (481.18), so

erklärt Trevrizent.

Nach verschiedenen anderen Medikamenten nennt Trevrizent das Pelikanblut als Arznei, wobei er die im Mittelalter übliche fabulöse Charakterisierung dieses Vogels wiedergibt:

> ein vogel heizt pellicânus:
> swenne der fruht gewinnet,
> alze sêre er die minnet:
> in twinget sîner triwe gelust
> daz er bîzet durch sîn selben brust,
> unt laetz bluot den jungen in den munt:
> er stirbet an der selben stunt. (482.12-18)

Tatsächlich speichert der Pelikan in einem ihm eigentümlichen "Hamenschnabel"[124] sein Fressen auf. Bei Nahrungsknappheit füttert er daraus seine Jungen, wie es Aelian beschreibt.[125] Aus dieser Beobachtung entwickelt sich der bereits bei Augustinus aufgezeichnete Pelikanmythos, woraus er Vergleiche mit dem belebenden Blut Christi zieht, obwohl er der Erzählung gegenüber Vorbehalte hat.[126] Im <u>Physiologus</u> jedoch und in allen Quellen, die den Pelikan erwähnen,[127] wird diese mythische Erzählung als naturwissenschaftliches Faktum weitergegeben, verbunden mit der christlichen Auslegung:

Phisiologus zellit daz der Sisegoumsine jungen vil harte minne. So diu jungen wahsen beginnent, so bizzent si den alten Sisegoum unt ir muoter. darwidere bizzent si, unze si die jungen irbizzent. An dem dritten tage so brichet diu muoter ir situn unt lazzet daz bluot louffen uber diu jungen, so werdent si lebentik unt gisunt (Wiener Prosafassung, XX, 2 f.).

Diese Physiologus-Darstellung des Pelikans ist typisch, denn nirgends findet sich die Variante des Parzival-Passus, daß der Vogel, nachdem er seine Jungen mit seinem Blut geätzt hat, selbst stirbt, weil eine solche Wendung unvereinbar wäre mit der Deutung des Pelikans als Christus. Andererseits nimmt Wolfram der Wirkung des Pelikanblutes auch die wiederbelebende Kraft, da er den brutalen Kampf zwischen dem Vogel und seinen Jungen übergeht. Von der Textaussage her ist das Blut, womit der Pelikan seine Jungen erquickt, lediglich Symbol der großen Minne und Treue dieses Tieres.[128] Freilich war dem mittelalterlichen Publikum die wiederbelebende Kraft des Pelikanblutes wohl so vertraut, daß sich diese Assoziation auch ohne eigene Erwähnung seitens des Dichters einstellte. Wolframs Abweichen von der traditionellen Fassung mag damit zu erklären sein, daß er bewußt die Analogie zu Christus vermeiden wollte, da ja auch der Heilversuch mit dem Pelikanblut ergebnislos blieb. Wollte man nämlich so weit gehen, daß selbst Christi Blut die Wunde des Anfortas nicht zu heilen vermochte, dann müßte man notwendigerweise Parzivals Mitleidsfrage, die die Wunde heilt, als einen über den christlichen Erlösungstod "hinausgehenden göttlichen Heilsakt" verstehen, wie es Wapnewski andeutet,[129] der jedoch den Unterschied zwischen den beiden verschiedenen Fassungen des Pelikanmythos in Physiologus und Parzival

nicht beachtet. Eine solche, fast blasphemische Folgerung muß aber nicht gezogen werden, wenn man, dem Wortlaut des Textpassus folgend, den Pelikan als eminentes Symbol der treuen Liebe versteht. Daß auch sein Blut als Heilmittel an Anfortas versagt, gibt erneut Zeugnis von der mysteriösen Eigenart der Wunde.

Da die Kraft des Pelikans nicht geholfen hat, versuchte man es mit dem "monîcirus." Von dem Einhorn als Symbol der Keuschheit, worauf der Text erneut anspielt, wurde bereits gehandelt. Hier kommt es speziell auf die Heilkräfte an, die diesem mythischen Tier zugeschrieben werden:

> wir gewunn des tieres herzen
> über des küneges smerzen.
> wir nâmen den karfunkelstein
> ûf des selben tieres hirnbein,
> Der dâ wehset under sîme horn.
> wir bestrichen die wunden vorn,
> und besouften den stein drinne gar. (482.27-483.3).

Gerade dem Horn des Einhorns wurde im Mittelalter für die verschiedenartigsten Beschwerden ungemeine Heilkräfte zugetraut.[130] Aelian betont beispielsweise, daß das Horn als Trinkgefäß alle Gifte unschädlich macht.[131] Hildegard von Bingen empfiehlt etliche Körperteile dieses Tieres als Arzneien.[132] Freilich muß gerade das Herz des Einhorns als Mittelpunkt des Tieres als exquisites Heilmittel verstanden werden. Gleichzeitig aber versuchte man den Karfunkelstein, der unter dem Horn des

Tieres wächst, als Therapie zu verwenden.[133] Dazu muß erklärend gesagt werden, daß man im Mittelalter solchen Edelsteinen, die angeblich vom Kopf des noch lebenden Tieres, sei es ein Einhorn, eine Kröte[134] oder ein Drache, zu entfernen waren, große Wirkkraft zutraute. Wichtig war allerdings, daß das jeweilige Tier nicht während des Edelsteinraubs verendete, denn--so erklären Solin und Vincenz von Beauvais[135]--der Stein verliert seine Härte und verschwindet mit dem Leben des Tieres. Die unvergleichliche Kostbarkeit eines solchen Steines ist eklatant, aber erneut konnte Anfortas, auch mit diesem gewählten Heilmittel, nicht geholfen werden.

Ein letzter Heilversuch, den Trevrizent berichtet, interessiert vom Tierthema her nur am Rande. Es handelt sich um das Kraut "trachontê," das Isidor wegen seines schlangenartigen Wuchses als "dracontea" anführt,[136] und von dem Megenberg erklärt: "daz kraut haizt auch traguntea . . . und hât die art . . . daz ez die slangen verjagt von dem menschen, der ez pei im tregt,"[137] womit er es also als ein Mittel gegen Vergiftungen sieht. Zur Entstehungsart dieser Pflanze schreibt Wolfram:

> wir hoeren von der würze sagen,
> swâ ein trache werde erslagen,
> si wahse von dem bluote. (483.7-9)

Ein Heilkraut, das durch die bekannte enorme Wirkkraft des Drachenblutes[138] getränkt war, muß überaus effektvoll

sein. Für den Zeitpunkt der Anwendung dieses Medikamentes nennt der Text "des trachen umbevart" (483.12). Dabei mag einerseits an den "Umlauf des Drachen-Sternbildes" gedacht sein,[139] andererseits an den feurigen Schweif von Meteoren, die bei Megenberg Drachen genannt werden: "in dem andern reich (=Luftbereich) siht man des nahtes mangerlai feur . . . und haizent ez die laien den trachen."[140] Eine dritte Interpretationsmöglichkeit bietet Wilhelm Deinert, der erwies, daß für das Jahr 1186 eine unheilverkündende Planetenkonstellation erwartet wurde, die man folgendermaßen definierte: "wenn die Sonne im Zeichen der Waage und im Schwanze des Drachen (<u>cauda draconis</u>) steht."[141] Damit, so meint Deinert, war das Drachen-Sternbild in aller Munde, konnte also auch von Wolfram aus der Erinnerung übernommen worden sein, zumal er einen Zusammenhang mit der Pflanze herstellen konnte. Und darauf kommt es in diesem Passus vornehmlich an: der Drache als der mächtigste aller mythischen Tiere wird dreimal variiert betont,[142] und dennoch reicht seine dreifach magisch wirkende Kraft nicht für die Rettung des Anfortas aus.

Durch die fabulösen Tiererzählungen des Trevrizent werden der Gral und die mysteriösen Leiden des Gralsherrn ins Mythische entrückt. Die Welt außerhalb von Munsalvaesche ahnt nichts von diesen Zusammenhängen, die nur

dem Eingeweihten anvertraut werden. Es gibt nur ein Tier der Gralsburg (außer dem noch zu erwähnenden Maultier Cundries), das die Grenzen des Gralsbereichs überschreitet, nämlich das Gralspferd. Im nächsten Abschnitt sollen die Gralspferde neben einigen anderen, besonders betonten Pferden erörtert werden.

5. Pferde und Gralspferde

Grundsätzlich unterscheidet sich die Stellung und Bewertung des ritterlichen Rosses nicht von den anderen höfischen Epen: das Roß gehört zur Ausrüstung des Ritters; es spielt im Turnier eine maßgebliche Rolle; es dient außerdem einfach als Fortbewegungsmittel. Von der großen Vielzahl der Pferde in diesem Epos[143] nehmen einige durch nähere Beschreibung oder ihren Namen eine Sonderstellung ein.

Das erste namentlich genannte Roß ist das des Königs Clamides von Brandigan:

> Dô saz der künec von Brandigân
> ûf ein gewâpent kastelân.
> daz was geheizen Guverjorz. (210.5-7)

Auch die Herkunft dieses Rosses wird genannt und seine große Tüchtigkeit, die sich im Kampf gegen Parzival bewährt. Und durch Guverjorz wird dieses Gefecht in seiner Bedeutung unterstrichen, jedoch ist es nicht für Clamides, sondern für Parzival funktionell wichtig: Parzival findet erstmalig einen ebenbürtigen Gegner und beweist sich

als "wîgant" (215.19); er rächt einen der Söhne Gurnemanz', den Clamides getötet hatte; er befreit Condwiramurs endgültig von ihren Belagerern.

Auch der miserable Klepper Jeschutes wird ausführlich beschrieben. Chrétien schildert hier allgemein das schlecht aussehende, zitternde Tier (vgl. Graal, 3693-3711), während Wolfram spezifische Einzelheiten nennt:

> ir pfärt gein kumber was verselt:
> man het im wol durch hût gezelt
> elliu sîniu rippe gar.
> als ein harm ez was gevar.
> ein bästîn halfter lac dar an.
> unz ûf den huof swanc im diu man.
> sîn ougen tief, die gruoben wît. (256.17-23)

Diese Schilderung entspricht keinem der früher genannten Schemata, beabsichtigt auch nicht eine vollständige Darstellung des Pferdekörpers, hebt vielmehr durch die herausragenden Rippen, die ungepflegte Mähne und die tiefliegenden Augen den elenden Zustand dieses "runzît" hervor. Das Bedeutendste ist nicht das Äußere des Pferdes selbst sondern die dadurch parallel gezeigte seelische Lage Jeschutes. Als diese sich bessert, nachdem sie mit Orilus wieder ausgesöhnt ist, erhält Jeschute auch wieder "ein schoene pfert" (274.2), das aber nicht näher beschrieben wird.[144] Im Textzusammenhang ist es außerdem die Funktion der abscheulichen Mähre, einen Kontrast mit einem hier erstmals auftretenden Gralspferd zu schaffen.

Orilus wird auf Parzival aufmerksam, weil die Pferde

Parzivals und Jeschutes sich wiehernd begrüßen (260.17 f.),[145] und wirft sein Roß kampfbereit herum. Von der Herkunft dieses Tieres, das zu Orilus' schmucker Aufmachung paßt, heißt es fast würdevoll: "sîn ors von Brumbâne / de Salvâsche ah muntâne" (261.27 f.), und der Erzähler erklärt, daß Orilus' Bruder, der König Lähelin, dieses Roß in einer "tjost" erbeutet habe. Damit wird das für Gawan eminent wichtige Pferd eingeführt.

Gawan nämlich erhält das Gralspferd von Orilus als Geschenk, und diesmal erfährt der Hörer, daß Lähelin einen Gralsritter dafür getötet hat:

> mit den rôten ôren Gringuljete:
> . . . .
> Ez was von Muntsalvâsche komn,
> unt hetz Lehelîn genomn
> ze Brumbâne bîme sê:
> eime rîter tet sîn tjost wê,
> den er tôt derhinder stach;
> des sider Trevrizent verjach. (339.29-340.6)

Die Vorausdeutung auf Trevrizent ist wichtig, da er den Erwerb des Pferdes Totenraub nennt (473.30), so daß--wenigstens aus dieser Perspektive--der Besitz Gringuljetes für Gawan eine indirekte Schuld impliziert. Die beiden Helden des Werkes, Parzival und Gawan, deren Schicksal ohnehin in Parallele gezeigt wird, nehmen damit auch in ihrer direkten bzw. indirekten Verschuldung gegen die Gralsgesetze eine parallele Stellung ein.[146] Eine thematische Bedeutung Gringuljetes fehlt bei Chrétien vollkommen; auch die Identifizierung des "Gringalet" als

Gralspferd ist in der Vorlage nicht enthalten. Die strukturelle Bedeutung Gringuljetes für den gesamten Verlauf der Gawan-Handlung ist dagegen im afrz. Werk bereits vorgezeichnet, bei Wolfram jedoch weiter ausgebaut. In Parzival nimmt dieses Gralspferd eine solch wichtige Rolle ein, daß sich das Geschick Gawans geradezu an ihm abzeichnet.

Als Gawan die Tafelrunde verläßt, reitet er auf Gringuljete mit den roten Ohren, wie das Pferd hier beschrieben wird (339.29 und 340.29). Erst viel später (432.25) wird das Roß wieder genannt, wobei es deutlich wird, daß es Gawan immer begleitete. Während es in Chrétien vorkommt, daß Gringalet auf der Jagd plötzlich hinkt (Graal, 5662 ff.), hat Wolfram bezeichnenderweise diese Stelle ausgelassen, denn das Gralspferd selbst ist in Parzival ohne Makel. Im X. Buch wird Gringuljete enorm wichtig, wobei die Schwierigkeiten Gawans mit dem Roß seine persönlichen Nöte wiederspiegeln. Das erste Pferd dieses Buches ist ein auffallender, zum Kampf gerüsteter Damenzelter (504.11-14; auch in Graal, 6530 ff.). Gawan erfährt die Geschichte des verwundeten Ritters, eilt zur Vergeltung, wird aber durch Orgeluse von seinem Vorhaben abgelenkt. Orgeluse verlangt, daß Gawan ihr "pfert" aus dem "boumgarten" holt (511.24 und vgl. Graal, 6715 ff.). Chrétien baut diese Episode durch eine detaillierte Beschreibung des schwarz-weißen "palefroi" viel stärker aus

(Graal, 6822 ff.), denn in Parzival kommt es Gawan weniger auf das Pferd als auf sein eigenes Roß an: er sorgt sich ernstlich um Gringuljete während seiner kurzen Abwesenheit und bringt es endlich fertig, Orgeluse zum Festhalten der Zügel zu bewegen (512.2-25), was bei Chrétien völlig fehlt. Dadurch akzentuiert Wolfram die Bedeutung des Gralspferdes, dem auch weiter die größere Signifikanz zukommt; denn die Funktion von Orgeluses Pferd erschöpft sich mit der hier gegebenen Einsicht in ihre widerspenstigen Launen.

Kurz darauf wird Gringuljete Gawan auf trügerische Weise entführt. Der scheinbar halbtote Ritter entpuppt sich als Urjans, der sich an Gawan rächen will und ihn mit dem Diebstahl des Gralsrosses an der empfindlichsten Stelle trifft: "ich wil diz ors al eine hân" (525.8 und auch Graal, 7136). Das einzig verfügbare Reittier für Gawan bleibt jetzt das "runzîde kranc, / daz von leme an allen vieren hanc" (520.7 f. und Graal, 6982), das Orgeluses Knappe Malcreatiure einem Bauern gestohlen hatte. Chrétien gibt hier eine genaue Beschreibung dieses abstoßend häßlichen Tieres, während sich Wolfram nur in Beziehung auf Gawan für diesen Klepper interessiert. Er macht einfach deutlich, daß ein solch schmähliches Tier eine Zumutung für den edlen Ritter ist. Seine Funktion innerhalb der Gawan-Handlung ist klar:

der Klepper repräsentiert den seelischen Tiefpunkt für diesen epischen Helden, denn Gawan macht sich lächerlich vor Orgeluse (531.12 ff.), er ist untauglich fürs ritterliche Turnier (530.23), und er wird auf diesem Tier nie zu seinem Ziel gelangen (531.6). Doch wird auch deutlich, daß "daz marc" (530.22), wie Wolfram ironisch sagt, für Gawan eine Probe darstellt. Als sich Gawan nämlich überwindet und doch vor Orgeluses Augen aufsitzt, erblickt er plötzlich die Burg als Ziel seiner Wanderung. Und sogar zu einem Kampf auf diesem Klepper entschließt sich Gawan nach langem Zögern, wobei er trotz seines schlechten "pfärdelîn" Sieger bleibt.[147] Der unerwartete Preis dieser ritterlichen Selbstüberwindung ist die Wiedererlangung Gringuljetes. Dieser war inzwischen von Urjans auf Lischoys Gwelljus übergegangen, und Gawan erhält ihn als Kampfpreis. Die Begegnung zwischen Gawan und Gringuljete ist stark emotionell:

> er saz drûf: dô fuor ez sô,
> sîner wîten sprunge er was al vrô.
> dô sprach er "bistuz Gringuljete?
> . . . .
> wer hât dich sus gewâpent sider?
> ob duz bist, got hât dich wider
> mir schône gesendet,
> der dicke kumber wendet." (540.15-24)

Gawan erkennt an der Reaktion des Pferdes auf seinen Griff, daß es sich um sein Gralspferd handelt, was ihm das Gralswappen dann bestätigt. In seiner unverhohlenen Wiedersehensfreude spricht er Gringuljete direkt an wie

einen Freund, den man lange vermißte. Die religiöse Bedeutung des Pferdes für den Ritter kommt dabei zum Ausdruck: jetzt, da er seinen Gringuljete wieder besitzt, den Gott ihm sandte, jetzt werden seine Schwierigkeiten zum Ende kommen. Die Szene ist deshalb besonders bedeutend, weil sie bei Chrétien völlig anders motiviert ist (vgl. Graal, 7359 ff.).[148] Beide Texte haben aber die geradezu übermütige Reaktion Gawans, die diese Szene abschließt: der Fährmann verlangt Gringuljete als seinen gewohnten Tribut, anstelle dessen ihm Gawan mit großzügiger Geste den besiegten Ritter anbietet. Plippalinot ist damit zufriedengestellt, denn der Ritter sei ihm mehr wert als 500 Rosse. Für Gawan aber indiziert dieser Sklavenhandel den unmeßbaren Wert seines Gralspferdes.

Als Gawan vor dem Abenteuer des "Lit marveile" sein Gralsroß in Verwahrung geben muß (561.6 ff. und 564.9 ff.), hat diese erneute Trennung von Gringuljete die Funktion eines spannungserregenden Moments. Hätte er die Gefahren nämlich auf seinem Roß bestehen können, so wäre von vornherein nichts für ihn zu befürchten gewesen. Diese Funktion des unbedingten Vertrauens in Gawans Sieg trotz seiner physischen Schwäche hat nämlich die fast hoheitsvolle Erwähnung Gringuljetes zu Beginn des Kampfes gegen den "werden turkoyten":

> von Munsalvaesche Gringuljete
> tet nâch Gâwânes bete

als ez der zoum gelêrte:
ûf den plân er kêrte.
hurtâ, lât die tjoste tuon.
hie kom des künec Lôtes suon
manlîch unde ân herzen schric. (597.21-27)

Das edle Gralspferd und der Artusritter entsprechen sich in ihrer Tapferkeit und werden gemeinsam den Kampf meistern.

Die zeitweiligen Trennungsperioden von Gringuljete stellten die größten Schwierigkeiten auf dem Weg Gawans dar. Als Gawan dann versucht, den Kranz für Orgeluse zu erringen, gerät Gringuljete erstmalig selbst in ernstliche Lebensgefahr. Die prekäre Situation, in der sich Gawans Roß hier befindet, indiziert symbolisch die extreme Schwierigkeit der Probe, die Orgeluse dem Gawan auferlegt. Als Gawan nämlich dem Roß die Sporen gibt, um über die Schlucht Ligweiz prelljus überzusetzen, fällt Gringuljete in das reißende Wasser und wird sofort abgetrieben. Trotz seiner schweren Rüstung, gelingt es Gawan in letzter Minute, ihn an Land zu ziehen. Erst dann kümmert er sich um den Kranz, nach dessen Erlangung es ihm ohne Schwierigkeiten gelingt, mit Gringuljete über die Schlucht zu springen. Dieser glückliche Sprung wird hier aber dem Gralspferd zugeschrieben:

Gringuljet nam bezîte
sînen sprunc sô wîte
daz Gâwân vallen gar vermeit. (611.13-15)

Damit kommt dem Gralspferd der Verdienst an Gawans endgültiger Rettung zu.

Neben der motivischen Bedeutung des Gralspferdes für Gawan ist seine Hauptfunktion innerhalb des Werkes struktureller Art, da es ein Bindeglied darstellt, zwischen dem arthurischen Handlungsgeschehen und der Gralswelt. Gringuljete läuft wie ein an den Gral mahnendes Symbol in der Gawanhandlung nebenher, wodurch auch beide Handlungsstränge thematisch verbunden werden.

Die Pferde Parzivals sollen als nächstes in diesem Abschnitt untersucht werden. Bereits Blamires machte darauf aufmerksam, daß Parzivals Pferdewechsel jeweils eine neue Entwicklungsstufe darstellt.[149] Zunächst handelt es sich um das "pferdelîn," das Parzival von seiner Mutter erbittet, die ihm absichtlich eines wählt, das "vil boese" ist (126.23). Chrétiens Werk weist diesen Zug nicht auf, doch Wolfram legt besonderes Gewicht auf das lächerliche Aussehen dieses Tieres:

> sîn zoum der was pästîn,
> und harte kranc sîn phärdelîn:
> daz tet von strûchen manegen val. (144.23-25)

Besonders eklatant ist der Kontrast dann zwischen Parzivals Gaul und Ithers rotem herrlichen Streitroß. In seinem unbeholfenen Kampf gegen den roten Ritter passiert es Parzival dann auch sofort, daß er samt seinem Pferdchen mühelos umgestoßen wird,[150] woraufhin er Ither mit dem "gabylôt" tötet. Parzival selbst ist völlig unberührt vom Tode seines Gegners, doch die Pferde erheben

ein unmißverständliches Klagen:

> Daz ors unt daz phärdelîn
> erhuoben ein sô hôhen grîn,
> daz ez Iwânet erhôrte
> . . . .
> do'r von dem orse erhôrte den bâc. (155.29-156.4)

Diese Totenklagen des Ither'schen Rosses zeugen von einem engen Verhältnis zu seinem Herrn, einer geradezu emotionellen Beziehung zwischen Roß und Reiter, die bisweilen vorkommt, wie die naturwissenschaftlichen Werke einstimmig betonen.[151] Bartholomäus Anglicus meint sogar, daß die Naturen von Roß und Reiter sich vermischen können.[152] Wenn man auch hier vielleicht nicht ganz so weit gehen kann, da nicht nur Ithers Roß, sondern--wohl von diesem angestiftet--auch "daz phärdelîn" wiehert, so manifestiert diese Reaktion der beiden Tiere, die eine Zutat Wolframs darstellt, doch wenigstens eine Entrüstung über Parzivals unritterliche und unhöfische Tat.

Parzival übernimmt diesen ausgezeichneten "kastelân," womit er sein erstes ritterliches Roß besteigt (157.26 und Graal, 1186), das der Erzähler als überaus leistungsfähig darstellt:

> daz ors einer site pflac:
> grôz arbeit ez ringe wac:
> ez waere kalt oder heiz,
> ezn liez durch reise keinen sweiz,
> ez traete stein oder ronen. (161.9-13)

Auf diesem Roß durchmißt Parzival enorme tägliche Weg-

strecken. Und um dieses Rosses und seiner Rüstung willen glaubt er nun ein vollkommener Ritter zu sein, weshalb er in seiner "tumpheit" nicht absteigen will. Es ist eine humorvolle Szene, die Wolfram hier schildert, wie die vielen Ritter an Gurnemanz' Hof um den roten Ritter herumstehen und "maneger bete si gedähten, / ê sin von dem orse brâhten." (163.29 f.) Und auf diesem Roß wird Parzival in den ritterlichen Übungen unterrichtet (173.21 ff. und Graal, 1420 ff.). Dieses "ors," dem der in Gedanken an Liaze versunkene Parzival die Wahl des Weges überläßt, bringt ihn zu der befestigten Stadt Pelrapeire. Vor der schwankenden Zugbrücke aber scheut das Roß plötzlich und ist trotz Sporen nicht weiterzubewegen. Parzival muß daher absteigen:

> den rehtiu zageheit ie flòch,
> der rebeizte nider unde zôch
> sîn ors ûf der brücken swanc. (181.25-27)

Diese kleine, von Wolfram eigens hinzugefügte Begebenheit erscheint von großem symbolischen Wert. Während es nämlich charakteristisch ist für Parzival, daß er sich vielfach willenlos von seinem Roß leiten läßt, nimmt er hier, wo es um die Begegnung mit Condwiramurs gehen wird, die Führung selbst in die Hand. Das Roß bringt ihn nur bis vor Pelrapeire, die Entscheidung aber ist ihm überlassen. Nach Parzivals Abschied von dort heißt es erneut, daß er sich dem Roß überläßt:

mit gewalt den zoum daz ros
truog über ronen und durchez mos:
wandez wîste niemens hant. (224.19-21)

Es führt den noch Unberufenen zu seiner schicksalsträchtigen Begegnung mit dem Gralskönig, hilft ihm aber auch nach seiner großen Verschuldung, wenn auch nur mühsam ("der slagebrücken teil / hetz ors vil nâch gevellet nidr," 247.22 f.) zu entkommen. In dieser Nacht, die Parzival auf der Gralsburg verbringt, hat er im Traum ein mit Pferden assoziiertes Erlebnis, wovon es u. a. heißt: "von rabbîne hurteclîch / er leit in slâfe etslîche nôt." (245.12 f.) Die auf ihn einstürmenden Rosse, die ihm so sehr zusetzen, daß er lieber dreißigmal hätte wachend sterben mögen, wie der Erzähler kommentiert, müssen vom unmittelbaren Textzusammenhang her zweifellos als die Anschuldigung seines eigenen Gewissens verstanden werden, die in der Vorstellungswelt des Ritters am besten mit der nicht aufzuhaltenden "rabbîne" darzustellen sind. Parzival ahnt hier bereits seine große Schuld, ohne sich ihrer völlig bewußt zu sein.

Ithers "kastelân" dient Parzival bis nach der Schlacht vor Bearosche, wo er mit vielen anderen Rossen unbrauchbar wird: "da ergienc der orse schelmetac, / dar nâch den gîren ir bejac." (387.25 f.) Die Verwüstungen des Kampffeldes werden anschaulich durch die an Pferdeleichen fressenden Geier beschrieben. Und in diesem Zusammen-

hang sucht Parzival nach einem neuen Roß, denn "ir seht wolz mîn ist sêre wunt" (389.20). Offensichtlich ist es ohne jegliches Bedauern, daß Parzival dieses edle Roß zurückläßt, denn der Text zeigt nur, wie er sich um ein neues bemüht: "er welt im einz ûf sîne vart, / mit den kurzen ôren Inglîart." (389.25 f.) Ingliart ist ursprünglich Gawans Roß, der ihm auch mehr Anhänglichkeit bezeigt als Parzival (vgl. 398.14-17). Für Parzival bleibt Ingliart ohne große Bedeutung, seine Funktion erschöpft sich darin, Parzival erneut in die Nähe der Gralsburg zu bringen. Als Parzival dort von einem "templeis" herausgefordert wird, stürzt sich Ingliart in einer Schlucht zu Tode. Dieses kurzohrige Roß, das Parzival und Gawan an einem Handlungspunkt in Zusammenhang bringt, ohne daß sie sich wirklich begegnen, zeigt die Unterschiede ihrer Destination: für Gawan ist Ingliart ein ausgezeichnetes ritterliches Roß, für Parzival nur ein Mittel auf dem Weg nach Munsalvaesche.

Parzival erbeutet nach dem Verlust Ingliarts das hinterlassene Gralspferd des fliehenden "templeis," das da steht "als ob ez bîtens waere gebeten" (445.16). Auf diesem Gralspferd begegnet Parzival der Pilgerfamilie, die ihn über Gott zu unterrichten versucht, woraufhin Parzival beschließt, mit seinem Roß das Gehörte auf die Probe zu stellen:

Er sprach "ist gotes kraft sô fier
daz si beidiu ors unde tier
unt die liut mac wîsen,
sîn kraft wil i'm prîsen.
mac gotes kunst die helfe hân,
diu wîse mir diz kastelân
dez waegest umb die reise mîn:
sô tuot sîn güete helfe schîn:
nu genc nâch der gotes kür."
den zügel gein den ôren für
er dem orse legte,
mit den sporn erz vaste regte. (452.1-12)

Parzival also fordert Gott heraus, der Tier und Menschen leitet, an diesem Gralspferd seinen Willen zu offenbaren, indem er es auf den für Parzival vorgeschriebenen Weg führt.[153] Wie sehr es Parzival darum geht, eine spontane Antwort auf dieses verkappte Gebet zu erhalten, zeigt sich an seinem Verhalten. Während nämlich bisher zweimal gezeigt wurde, daß Parzival seinem "kastelân" die Zügel überließ, so tut er dies auch hier, gibt dem Roß aber zusätzlich die Sporen. Das Gralsroß bringt Parzival auch sofort zu Trevrizent.[154] Bemerkenswerterweise ist es von diesem Punkt an nur Trevrizent, der im Zusammenhang mit diesem Roß genannt wird, denn für Parzival hat es seine Funktion erfüllt. Trevrizent kümmert sich um das Roß, das er als Gralspferd erkennt, und er spricht bei der spärlichen Fütterung sogar direkt zu ihm, wobei er sich entschuldigt für die ärmliche Nahrung, und schließlich verlangt Trevrizent eine Rechtfertigung von Parzival, wie er zu dem Roß gelangt sei

(vgl. 500.3 f.).

Erst in den letzten Büchern gewinnt das Gralsroß nochmals eine Bedeutung für Parzival, wobei vor allem der Kampf gegen Gawan mit der Tüchtigkeit dieses Rosses in Verbindung gebracht wird. Vom rein ritterlichen Aspekt her bildet dieser Kampf einen Höhepunkt des Werkes. Die anfängliche Beschreibung der "tjost" sieht die Gralspferde im Mittelpunkt, als sie sich hier gegenüberstehen:

> von Munsalvaesche wâren sie,
> beidiu ors, diu alsus hie
> liezen nâher strîchen
> ûfen poinder hurteclîchen:
> mit sporn si wurden des ermant
> . . . .
> mich müet ir beider ungemach. (679.23-30)

Die Ambiguität in der letzten Zeile des Zitats läßt offen, ob der Erzähler Mitleid mit den Kämpfenden oder den Rossen hat, denn beide sind bemitleidenswert, wie sie sich bald gegenseitig ins Gras stoßen, "mit orse mit alle nider" (680.21). Das Gefecht geht dann zu Fuß weiter, bis es sich als Freundschaftskampf herausstellt. L. P. Johnson beschreibt gut die Funktion dieser Begegnung der beiden Gralspferde: ". . . to bring home the enormity of an encounter between the two related heroes by mounting them on horses from the same stable."[155]

In einem rückschauenden Überblick über Parzivals Pferde muß gesagt werden, daß Parzival nie ein echtes Verhältnis zu seinem Pferd gelingt, wie etwa Gawan es hatte.

Parzival geht es einfach um andere Dinge, wie die Stelle in Fontan la Salvatsche sehr gut verdeutlicht: Trevrizent redet begütigend auf Parzivals Roß ein (an keiner Stelle des Werkes spricht Parzival zu einem Pferd), als Parzival ihn ungeduldig mit seinem Schuldbekenntnis unterbricht, womit zum Ausdruck kommt, daß seine Gedanken sich nicht im geringsten bei seinem hungernden Gralspferd befinden. Für Parzival ist das ritterliche Roß in erster Linie eine Notwendigkeit, daneben jedoch auch das Tier, das ihm als Orakel dient; denn von dem jungen Parzival wird berichtet, daß er dem Pferd an wichtigen Stufen seines Lebens die Zügel überläßt. Sei es der Weg zu Gurnemanz (162.12), der Weg nach Pelrapeire (179.30 ff.), oder der Weg zur ersten Begegnung mit Anfortas (229.19), vor allem auch beim reiferen Helden der Weg zu Trevrizent (452.10-12), jedesmal ist es sein Roß, das ihn eigenwillig führt. Damit gewinnt sein Pferd, auch wenn es unpersönlich bleibt, doch eine schicksalsträchtige Bedeutung für Parzival. Für keinen anderen Charakter dieses Epos hat das Pferd eine ähnliche Signifikanz, doch gibt es einige Tiere, die auf verschiedene Charaktere dieses Werkes eigens bezogen werden, wie der nächste Abschnitt zeigen wird.

6. <u>Tier in Bezug auf einzelne Charaktere</u>

Die augenscheinlichste Verbindung zwischen dem tierischen Bereich und Figuren dieses Epos wird in der Dar-

stellung der Monstermenschen gegeben, die hier zunächst zur Sprache kommen sollen. Besonders markant ist Cundrie und ihr eigenartiges Maultier, das Wolfram im Unterschied zu Chrétien eingehend beschreibt:

> ein mûl hóch als ein kastelân,
> val, und dennoch sus getán,
> nassnitec unt verbrant,
> als ungerschiu marc erkant. (312.7-10)

Offensichtlich werden die Kontraste, die sich in Cundrie vereinigen, bereits in der antithetischen Beschreibung des "mûl" vorweggenommen. Der Maulesel allgemein wird bereits bei Alexander Neckam als ein paradoxes Wesen geschildert: "Mulus tamen animal est astutum et versutiis dolosis argutum."[156] Wolfram gibt dem Tier die Größe eines kastilischen Rosses, eine mit Unheil assoziierte fahle Farbe,[157] eine zerschnittene Nase[158] und das Aussehen eines ungarischen Streitrosses, was von Albertus Magnus, ebenso wie die spanischen Rosse, als "grosser vnd stercker vnd schoner" als alle anderen gepriesen wird.[159] Das kontrastreiche Äußere dieses Tieres entspricht dem bei Wolfram sehr vieldeutigen Wesen seiner Reiterin.[160] Denn Cundrie ist hochgebildet, nimmt eine wichtige Stellung im Gralsbereich ein, hat aber andererseits ein so abstoßendes Aussehen, daß sie abschreckend wirkt:

> über den huot ein zopf ir swanc
> unz ûf den mûl: der was sô lanc,
> swarz, herte und niht ze clâr,

linde als eins swînes rückehâr.
si was genaset als ein hunt:
zwên ebers zene ir für den munt
giengen wol spannen lanc.
. . . .
Cundrî truoc ôren als ein ber,
. . . .
gevar als eines affen hût
truoc hende diz gaebe trût.
die nagele wâren niht ze lieht;
wan mir diu âventiure gieht,
si stüenden als eins lewen klân. (313.17-314.9)

Mit lang herunterhängenden Schweinsborsten, einer Hundenase, herausstehenden Eberzähnen, Bärenohren und Löwenklauen, dazu dunkelfarbig und mit einer Affenhaut macht Cundries Äußere einen kaum mehr menschenähnlichen Eindruck. Die Beschreibung ihres Bruders Malcreatiure ähnelt der ihrigen, ist nur weniger ausführlich. Auch er hat Eberzähne, dazu eine Igelstachelhaut (517.22-27), an der sich Gawan die Hand blutig reißt (521.12 f.).[161] Dazu ist es bemerkenswert, daß es im Physiologus heißt: "Der Igil bezeichent den tiuvil harte" (Millstätter Reimfassung, 129.1). Der Erzähler betont jedoch von diesen Geschöpfen nur, daß sie "unglîch menschen bilde" (517.24) seien. Freilich werden sie damit, wenn auch tierähnlich, noch nicht zu den Tieren gezählt (und erst recht nicht zu den Teufeln). Sie gehören vielmehr zu einer in Indien heimischen Rasse von Wundermenschen, deren Entstehungsgeschichte Wolfram berichtet (517.28-518.30).

Der Glaube an solche ungeheuerlichen Menschen war im

Mittelalter allgemein üblich.[162] Augustinus behandelt in De civitate Dei die theologische Frage der Abstammung und Klassifizierung dieser "monstrosa hominum genera," wobei er zu dem Schluß kommt, daß sie--"ut rationalia animali sint atque mortalia"--als Menschen erachtet werden müßten.[163] Seit Augustinus sind die Monstren in den mittelalterlichen Naturwissenschaften äußerst beliebt.[164] Kolb stellte fest, daß es sich bei den beiden Monstertypen in Parzival bereits um einen literarischen Topos handelt,[165] wobei er u. a. auf Lucidarius[166] verweist. Die Darstellung der Monstrositäten aus dem Lucidarius soll hier auszugsweise wiedergegeben werden, vor allem wegen der zahlreichen Tiervergleiche auch in diesem Text:

> . . . die selben lúte sint vor geschafen nach den louwen, unde hant vederin unde nagele alse die arn . . . . in ist daz houbet gescaffen nach den hunden, den die clawen sint groz unde crunb. die vassint sich mit den ruhen húten die sie den tieren abe geciehent, unde si sprechin wellint, so bellent sie alse die hunde. daz heizen wir hunt hóbete. da bi sint wip, so sie kint gewinnent, so sint si gra, so si denne alt werdent, so sint si suartz . . . .[167]

Es soll hier nicht für eine direkte Vorlage des Parzival-Textes plädiert werden, auch wenn die Ähnlichkeit, besonders in der Beschreibung der dann folgenden naturkundlichen Unterweisung der Adamstöchter dem Wolfram_schen Passus sehr nahe steht. Es soll vielmehr darauf hinge-

wiesen werden, daß auch hier die Menschenunähnlichkeit durch eine Häufung tierischer Attribute erzielt wird. Denn diese Wundermenschen stellen Zwitterwesen dar, deren Zugehörigkeit zu Menschen oder Tieren nach Augustinus bisweilen schwer zu entscheiden ist. Wolfram betont in Cundrie darüberhinaus noch die Diskrepanz zwischen extremer Häßlichkeit und edlem Charakter. Damit repräsentiert sie in jeder Weise eine Doppelnatur, als welche sie die ideale Gralsbotin ist, die nämlich einerseits in die mythischen Geheimnisse des Grals eingeweiht ist, andererseits den Kontakt mit der Außenwelt herstellt. Malcreatiure als Knappe der Orgeluse ist in seinem Äußeren ein Abbild seiner widerspenstigen Herrin. Damit sind die "ungehiure" Menschen des Parzival nicht nur ihrer Häßlichkeit wegen interessant,[168] sondern sie sind in der Struktur des Werkes integriert.

Vom Tierthema aus muß auch der Charakter Herzeloydes in diesem Abschnitt interpretiert werden. Sie wird nämlich durch ihren Traum und durch die Ereignisse in Soltane mit der Tierwelt in Beziehung gestellt. Beim Tiertraum Herzeloydes handelt es sich um einen Tagtraum, der die Sorgen und Ängste des Träumers zum Ausdruck bringt und daher Aufschluß über den Träumer selbst verleiht:[169]

> dó zuct ein grif ir zeswen hant:
> daz wart ir verkêrt hie mite,
> si dûhte wunderlîcher site,
> wie sie waere eins wurmes amme,

der sît zerfuorte ir wamme,
und wie ein trache ir brüste süge,
und daz der gâhes von ir flüge,
sô daz sin nimmer mêr gesach
daz herze err ûzem lîbe brach. (104.8-16)

Der Traum indiziert deutlich das stürmisch erregte Innere Herzeloydes, und er muß so verstanden werden, daß Wolfram dem Hörer hier einen tiefen Einblick in Herzeloydes wirklichen Charakter gewähren will.[170] Freilich fragt man sich sofort, warum die edle Königin einen solch brutalen Tiertraum erfahren kann,[171] der ihrem nach außen hin zarten Wesen widerspricht. Doch soll zunächst der Traum erklärt werden, bevor diese Frage wiederaufgegriffen wird: Herzeloyde sieht also einen Greifen,[172] der ihr die rechte Hand abreißt. Der mythische Vogel Greif kommt im II. Buch verschiedentlich vor, nicht nur als Wappenzeichen, sondern auch in Verbindung mit Gahmurets "wâpenroc":

mit golde er gebildet was,
daz zer muntâne an Kaukasas
ab einem velse zarten
grîfen klâ, diez dâ bewarten
und ez noch hiute aldâ bewarent. (71.17-21)

Nach Aelian muß man den Greifen unter Lebensgefahr das Gold entwenden, das sie zum Nesterbau verwerten.[173] Das Mittelalter glaubte allgemein an die Greifen als Goldhüter,[174] wodurch der Wert des Goldes gesteigert und in diesem Zusammenhang die Rüstung Gahmurets als außerordentlich kostbar dargestellt wurde. Von dieser Text-

stelle her läßt sich nun eine Verbindung zu Herzeloydes Traum herstellen: da der Greif als Hüter des Goldes in Verbindung mit Gahmuret erwähnt wird, ist es von Herzeloydes Sicht aus ein leichtes, Gahmuret, ihren eigenen Behüter, als Greifen zu sehen. Dieses Tier aber reißt ihr die rechte Hand ab, löst also symbolisch das Ehebündnis, wie es tatsächlich durch seinen Tod geschieht. Danach sieht sich die schwangere Herzeloyde als Amme eines Wurmes, bzw. Drachen, denn es handelt sich dabei um ein einziges, mit Synonymen bezeichnetes Tier.[175] Das Zerreißen des mütterlichen Leibes, wie Herzeloyde es von diesem Drachen berichtet, wird in der mittelalterlichen Zoologie von vielen Tieren angenommen, bei Megenberg u.a. vom Panther: ". . . seinen kintel . . . zerrent die muoter inwendig mit iren scharpfen klaen und lazent die muoter halbtot. . . ."[176] Der Drache freilich, der Herzeloyde halbtot zurückläßt, den sie selbst ernährt, und der sie dann für immer verläßt, ist Parzival.[177] Damit erhebt sich die Frage, warum Herzeloyde--freilich nur gefühlsmäßig und ohne sich selbst dessen bewußt zu sein--ihren Sohn als Drachen identifiziert (vgl. auch Trevrizents Traumdeutung, 476.27 f.). Der Traum, womit der Dichter seinem Hörer Einblick verleiht in Herzeloydes wirkliche, wenn auch ihr selbst nicht voll bewußte Kon-

zeption ihres Sohnes, läßt sie als überaus egoistische Mutter erkennen. Hier wird nämlich ganz unverhohlen ihr Ressentiment gegen die Trennung von ihrem Sohn deutlich: zunächst beschuldigt sie ihn, daß er sie durch die rein physische Trennung der Geburt körperlich verletze, dann klagt sie ihn implizite des Mordes an, weil er sie verläßt. Herzeloyde ahnt also träumend voraus, daß es ihr nicht gelingen wird, Parzival, den Drachen, für immer an sich zu fesseln. Diese Interpretation Herzeloydes mag extrem erscheinen für eine in der direkten Beschreibung des Erzählers mit allen positiven Attributen ausgezeichnete Frauengestelt (vgl. u. a. 102.25-103.14), die sich selbst mit der Mutter Christi vergleicht (vgl. 113.177 ff.) und die auch in der Kritik oft als ideale Marienfigur gesehen wird.[178] Es soll jedoch hier erneut betont werden, daß es nicht nur die direkten Aussagen des Erzählers sind, die Einblick in Charaktere oder thematische Zusammenhänge gewähren, sondern auch die Handlungen, Worte und--in diesem Fall eben--der Traum eines Charakters. Daraus muß nicht unbedingt gefolgert werden, daß die Beschreibung der idealen Königin ironisch zu verstehen ist, vielmehr entspricht dies dem Schönheitsbild der höfischen Dame. Dennoch versagt Herzeloyde--durch den Schmerz ihres Verlustes egoistisch gemacht--in ihrer Funktion als Mutter.

Nicht nur der Traum deutet dies an, sondern auch ihr Verhalten in Soltane.

Es sind die Vögel,[179] die zunächst vom Tierthema aus einen Einblick geben. Im afrz. Werk ist ihre Funktion einfach stimmungsuntermalend (Graal, 88 f.), doch Wolfram steigert ihre Bedeutung. Der junge Parzival wird durch den süßen Vogelgesang zum Weinen traurig gestimmt, und Herzeloyde entdeckt die Ursache seines Kummers:

> frou Herzeloyde kêrt ir haz
> an die vogele, sine wesse um waz:
> si wolt ir schal verkrenken.
> ir bûliute unde ir enken,
> die hiez si vaste gâhen,
> vogele würgn und vâhen.
> die vogele wâren baz geriten:
> etslîches sterben wart vermiten:
> der bleip dâ lebendic ein teil,
> die sît mit sange wurden geil.
> Der knappe sprach zer künegîn,
> 'waz wîzet man den vogelîn?'
> er gert in frides sâ zestunt. (118.29-119.11)

Mit blindem Haß wendet sich Herzeloyde gegen die Vögel, denn sie hat die unsinnige Idee, sie auszumerzen, wie es die doppelten Verben "würgn und vâhen" erklären. Freilich gelingt es ihr nicht, denn die entflogenen Vögel singen übermütiger als je zuvor. Und Herzeloydes widernatürliches Verhalten wird durch die schlichte Frage Parzivals, was sie denn nur gegen die Vögel hätte, entlarvt. Erst dann wird es Herzeloyde bewußt, daß sie bei dieser Vogeljagd eigenmächtig in die göttliche Ordnung eingreift (119.13-15). Um ihres Sohnes willen hat

sie sich also gegen die Natur und gegen Gott gewandt, banalerweise muß gesagt werden, sogar um der fröhlichen Stimmung ihres Sohnes willen. Obwohl kurz zuvor von Herzeloyde gesagt wurde, daß sie "durch des himeles ruom" (116.24) die Welt verlassen hätte, zeigt sich in ihrer Handlung, daß ihr Sohn ihr einziges Handlungsmotiv ist, und diesem Interesse muß selbst die unschuldige Kreatur zum Opfer fallen. Die Funktion dieser Stelle ist es, durch die Einsicht in Herzeloydes Haltung auf ihren Tod vorzubereiten: da sie allein für Parzival lebt, ihn geradezu vergöttlicht (indem sie sich um seiner Tränen willen gegen Gottes Natur richtet), muß Herzeloyde beim Verlust Parzivals sterben,[180] da er ihren einzigen Lebensinhalt ausmacht.

Auch das bereits erwähnte "pfärdelîn" Parzivals hat einen Bezug auf Herzeloyde. Denn nicht etwa gibt sie Parzival ein lächerliches Pferd, weil sie kein anderes besitzt, sondern aus demselben Grund, aus dem sie Torenkleider für ihn auswählt: "sô kumt er mir her wider wol" (126.29). Bewußt also setzt sie Parzival dem Spott der Welt aus, weil sie hofft, er würde schmerzlich enttäuscht wieder in ihre Arme flüchten. Schwietering preist die "Menschenverstehen und -begreifen übersteigende Mutterliebe Herzeloydes,"[181] und Schröder beurteilt ihren nicht zu übersehenden Egoismus positiv: "Herzeloyde

handelt . . . als die fürsorgliche Mutter, die ihren Einzigen nicht verlieren will."[182] Doch bereits Singer beurteilte Herzeloydes Tun als "törichtes Verhalten,"[183] und auch Friedrich Maurer stimmt mit der hier gegebenen Interpretation grundsätzlich überein: "Was die Mutter wollte, war unnatürlich."[184] Und ähnlich sagt Blamires: "Herzeloyde's action is at bottom a selfish one."[185] Vom Tierthema aus läßt sich solches eindeutig feststellen.

Ein direkter und gleichzeitig symbolträchtiger Bezug eines Tieres auf einen Charakter läßt sich auch bei Gawan und Loherangrin feststellen. Gawans enge Verbindung mit seinem Gralspferd wurde bereits besprochen, doch bleibt noch sein Löwenabenteuer auf Schastel marveile zu erörtern. Die Konfrontierung mit dem wilden Tier stellt den Höhepunkt seiner ritterlichen Vervollkommnung dar. Der Dichter leitet das Hereinstürmen des Löwen durch eine onomatopoetische Wiedergabe seiner wilden Laute ein; dann heißt es:

> ein starker lewe spranc derfür:
> der was als ein ors sô hôch.
> . . . .
> durch hunger was vreislîch
> dirre starke lewe grôz. (571.12-19)

Chrétien spricht von "uns lions molt merveilleus" (<u>Graal</u>, 7853); in beiden Fällen soll wohl die ungeheure Stärke des Tieres betont werden, die Wolfram mehrfach hervor-

hebt. Im afrz. Werk ist der Löwenkampf nur sehr kurz, und die Episode ist vorüber, als Gauvain dem Löwen den Kopf abschlägt (Graal, 7864 f.). In Parzival dagegen werden die Einzelheiten des lebensgefährlichen Kampfes wiedergegeben, wie der Löwe seine Klauen durch Gawans Schild reißt, wie Gawan ihm ein Bein abschlägt, wie der Löwe sich wütend wehrt und Gawan ihn endlich mit seinem Schwert ersticht. Das Bemerkenswerteste der Episode folgt dann: Gawan fällt in seiner Erschöpfung in Ohnmacht, sinkt auf den toten Löwen, so daß "daz houbt im ûf dem lewen lac" (573.8), und daß der Dichter eine ganz bewußte Parallele zwischen den beiden herstellen kann: "si bede dem tôde wârn gelîch, / der lewe unde Gâwân!" (573.28 f.) Die bereits besprochene Bedeutung des Löwen im mittelalterlichen Verständnis erlaubt es, diese Szene als den Triumpf des ritterlichen Strebens Gawans zu interpretieren. Gleichzeitig vollbringt er mit dieser Heldentat einen Erlösungsakt für die Bewohner von Schastel marveile. Der Dichter identifiziert durch die zitierte Parallelstellung Gawan mit dem Löwen, in dem in diesem Textzusammenhang zweifellos die symbolische Bedeutung als Erlöserfigur anklingt (vgl. Physiologus, ahd. Fassung, I). Und als Zeichen des hier errungenen Sieges führt Gawan von nun an die Löwenklaue im Schild (598.19 f.).

Ähnlich wie die Gralspferde ist der Schwan am Ende des Werkes eng mit dem Gral verbunden. Im Zusammenhang mit der Fürstin von Brabant und Loherangrin heißt es:

> von Munsalvaesche wart gesant
> der den der swane brâhte
> unt des ir got gedâhte. (824.28-30)

In ganz knappen Zügen wird von der Bedingung ihrer Ehe, ihren Kindern und ihrer guten Regierung gesprochen, bis die Fürstin endlich doch das Frageverbot überschreitet. Damit erfährt Loherangrins Aufenthalt ein abruptes Ende:

> er schiet ouch ungerne dan:
> nu brâht im aber sîn friunt der swan
> ein kleine gefüge seitiez.
> . . . .
> hin fuor Loherangrîn
> . . . .
> unz wider in des grâles pflege. (826.15-24)

Sieht es bei der ersten Erwähnung des Schwans nur so aus, als sei er ein Gralsbote, der Loherangrin an seinem Bestimmungsort abliefert, so deutet die letzte Erwähnung des Schwans auf ein Freundschaftsverhältnis zwischen dem jungen Gralsherrn und dem Schwan. Dies ist die einzige Stelle in Parzival, wo ein Tier direkt als Freund bezeichnet wird.

Freilich besteht kein Zweifel, daß es sich bei dieser Episode um das Schwanrittermotiv handelt, wie es die Parzival-Forschung allgemein betonte. Man findet hier den "altgermanischen Mythus" eines "lichten, schwanengleichen Himmelsgottes,"[186] der im 12. Jahrhundert mit

dem Kreuzzugshelden Gottfried von Bouillon verbunden wurde.[187] Versucht man aber, unabhängig von diesem literarischen Motiv, das Erscheinen des Schwanes zu erklären, so kommt man einerseits, von Aelian geleitet,[188] zu der Vorstellung des sakralen Vogels, wodurch sich seine Wahl als Gralsbote, der die Mission Loherangrins ermöglicht,[189] erklären läßt. Andererseits gewinnt der Schwan als Freund Loherangrins dadurch Bedeutung, daß es sich bei den Söhnen Parzivals um Zwillinge handelt, und daß "der Schwan . . . die beliebteste Vogelepiphanie der Dioskuren" ist, wie Jan de Vries feststellt.[190] Damit ist der Schwan in doppelter Weise mit Loherangrin verbunden. Vom epischen Geschehen her hat er die Funktion, die Herkunft und Person des Gralsherrn zwar anzudeuten, aber doch im Dunkeln zu belassen, was weder Schiff noch Roß vermocht hätten. Die Wahl des Schwanes ist damit, auch unabhängig von dem ohnehin nicht ausgeführten Schwanrittermotiv, außerordentlich passend.

7. Gelegentliche Tiererwähnungen

Dieser letzte Abschnitt der Parzival-Interpretation soll in einem Überblick die Tiere zur Sprache bringen, die ohne tragende Funktion im Epos bleiben, aber doch einen Bestandteil der reichen Tierwelt dieses Werkes bilden. Zunächst muß der bereits im metaphorischen Gebrauch erwähnte Hund nochmals kurz besprochen werden. Denn einmal erscheint

in Parzival ein Schoßhündchen, der "frouwen bräckelîn" (446.26), das funktionell die Diskrepanz zwischen dem ärmlichen Aussehen der Pilgerfamilie, die es begleitet, und ihrer sonstigen Lebensweise drastisch darstellt. Daneben tauchen die Hunde im Zusammenhang der Strafe auf, wofür sich Urjans an Gawan rächen will, weil er wochenlang "mit den hunden az" (524.18). Eine solche Strafe, auch wenn sie nach Gawan gerechtfertigt war, wurde offensichtlich im Mittelalter nicht nur als degradierend sondern geradezu als lebensgefährlich angesehen, wie bei Hildegard von Bingen ersichtlich ist: "quia canis . . . venenum in reliquiis illis emittit, et ideo si homo postea de his comederit aut biberit, venenum in se sumit."[191]

Die übliche Nennung von Reihern, Fasanen, Rebhühnern, Lerchen und Fischen als Speise[192] unterscheidet sich nicht von anderen Epen dieser Zeit, außer daß in Parzival zusätzlich der Gral für die leibliche Ernährung der Gralsbewohner sorgt (420.17 f.). Auch im Zusammenhang der Kleidung werden, wie üblich, Hermelin, Zobel,[193] Pfauenfedern, Tierdekorationen aus Edelsteinen genannt. Eine Seltenheit stellt die Kleidung des grauenerregenden Mannes in Schastel marveile dar ("von visches hiute truoger an / ein surkôt unt ein bônît, und des selben zwuo hosen wît," 570.2-4), den diese Fischhaut noch abstoßender macht, und der Salamanderstoff.

Letzterer wird dreimal im Zusammenhang mit Feirefiz' Kleidung erwähnt, weshalb er hier kurz zu untersuchen ist:

> der wâpenroc gap planken schîn.
> ime berge zAgremuntîn
> die würme salamander
> in worhten zein ander
> in dem heizen fiure. (735.23-27 und vgl. 756.30; 757.5)

Feirefiz selbst fügt dieser Beschreibung hinzu, daß er ohne seinen "kursît salamander" in einem Turnier verbrannt wäre (812.21-23). Der Salamander ist in der mittelalterlichen Naturwissenschaft das Tier des Feuers, wie es bereits Augustinus[194] und später Isidor beschreiben: "vivit enim in mediis flammis sine dolore et consummatione . . . ."[195] Da dieses Tier feuerfest ist, kann es leicht mit einem Material wie Asbest in Verbindung gebracht werden.[196] Dadurch gewinnt Feirefiz eine größtmögliche Unverwundbarkeit, wie bereits Blamires zeigte.[197]

Damit ist eine Beziehung hergestellt zwischen Feirefiz und seinem Vater, denn auch Gahmuret galt seines Helmes wegen als unverwundbar. Er jedoch wurde durch eine List getötet, wobei Tierblut eine Rolle spielt:

> ein ritter hete bockes bluot
> genomen in ein langez glas:
> daz sluoger ûf den adamas:
> dô wart er weicher danne ein swamp. (105.18-21)

Dem noch warmen Bocksblut schreibt bereits Plinius die Kraft zu, Eisen und Feuer zu zerstören.[198] Isidor sagt,

daß Bocksblut heißer als Feuer sei und deshalb sogar Diamanten ("adamantem lapidem") zu erweichen vermag.[199] Noch im 14. Jahrhundert findet man ein solches Rezept in einem Kochbuch: "Item wiltu ainen stain waich machen So nym alltes prunte wasser vnd pocks pluot . . . vnd die stain thue darein So werden sy waich."[200] Auf den modernen Leser wirkt die unmittelbare Aufeinanderfolge der Erwähnung dieses Zaubermittels und des sich sofort anschließenden Gebetes um Erbarmen für Gahmurets Seele fast grotesk, doch zeigen die Zitate, daß diese Mittel keineswegs mit Magie assoziiert wurden.

Das Gebet des berichtenden Knappen richtet sich an das Lamm Gottes:

den man noch mâlet für daz lamp,
und ouchz kriuze in sîne klân,
den erbarme daz tâ wart getân. (105.22-24)

Das Symbol des Lammes wirkt hier eigenartig distanziert, weil der Dichter auf die malerische Darstellung und eigens auf die Lammfüße aufmerksam macht, wodurch er das Tierische betont. Dadurch erscheint das Lamm selbst konkreter als das bereits in der Bibel abstrakte Symbol des agnus Dei. Neben dieser traditionellen Bezeichnung für Christus als das Lamm finden sich in Parzival ungewöhnliche Umschreibungen für Gott, von denen eine wegen des darin vorkommenden Tieres erwähnenswert ist. Unmittelbar nach Parzivals Mitleidsfrage sagt Wolfram:

> der durch sant Silvestern einen stier
> Von tôde lebendec dan hiez gên,
> unt der Lazarum bat ûf stên,
> der selbe half daz Anfortas
> wart gesunt unt wol genas. (795.30-796.4)

Die Zeilen ergeben eine offensichtliche Parallele zwischen Lazarus und Anfortas. Daneben ist auch eine implizierte Identifizierung zwischen Anfortas und einem Stier angedeutet, die erneut auf den erotischen Aspekt der Krankheit anspielt (vgl. 479.12 und 481.10). Die Legende des Hl. Sylvester dagegen, in deren Zusammenhang der Stier vorkommt, bietet einen guten Einblick in die konzentrierte Bedeutung dieses Passus: St. Sylvester heilte nämlich Kaiser Konstantin vom Aussatz seiner Sünden durch die Taufe; außerdem erweckte er als Beweis für den christlichen Gott mit Gottes Hilfe einen toten Stier zum Leben.[201] Damit ist es auch im Falle des Anfortas die Krankheit der Schuld, die mit keinem der irdischen Heilmittel zu beenden war und jetzt von Gott selbst geheilt wird. So wird Gottes unmittelbares Eingreifen in das Gralsgeschehen gezeigt.

8. Zusammenfassung

Ein kurzer Rückblick auf die Interpretation des Parzival vom Tierthema aus ergibt, daß der wichtigste Beitrag der Tierwelt zu diesem Werk die metaphorische Charakterisierung von Figuren und Situationen darstellt. Dabei zeigt sich, daß Wolfram für die Vergleiche vornehmlich heimische, allen Hörern vertraute Tiere benutzt, während

die für den Gralsbereich genannten Tiere sich alle durch einen mythischen Hintergrund oder fabulöse Eigenschaften auszeichnen, wodurch der Gral deutlich von der Außenwelt distanziert wird. Die Gralspferde sowohl als auch die tierähnlichen Monstermenschen stellen eine gewisse Verbindung zwischen den beiden Handlungssträngen des Grals und der arthurischen Welt her.

Wenn es auffällt, daß Wolfram sehr viel ausgiebiger als Hartmann exotische Tiere verwendet, so läßt sich dies durch die wegen der Kreuzzüge größere Vertrautheit des Dichters und des Publikums mit solchen Exemplaren erklären. Doch sagt man damit nichts aus über die künstlerische Verwertung dieser Tiere, auf die es hier vornehmlich ankommt. Wolfram nämlich gelingt es, mit Hilfe der fabulösen oder auch exotischen Tierwelt eine Atmosphäre mythischen Entrücktseins im Gralsbereich und für verschiedene Charaktere, u. a. Feirefiz, herzustellen.

V

TRISTAN

Vom Aspekt des Tierthemas aus könnte es keine größere Diskrepanz zwischen zwei zeitgenössischen Epen geben als die zwischen Wolframs Parzival und Gottfrieds von Straßburg Tristan. Fiel der eine Dichter durch eine Fülle von Metaphern und Vergleichen aus allen Bereichen der Tierwelt auf, so ist der andere sehr maßvoll in der Anwendung von Tiermetaphern, zudem sehr begrenzt in seiner Auswahl der Tiere. Der lebensnahe, erlebnisreiche Stil Wolframs sticht von der kühl-gelehrten Distanz der Gottfriedschen Erzählweise gerade im Punkt der Tiermetaphorik ab. In gewisser Weise hat Gottfried daher recht, wenn er sich in seiner Dichterschau auf Wolfram als "des hasen geselle" (4638)[1] bezieht, wenn auch freilich die verächtlich gemeinte Kritik hier positiv umgewertet werden soll: Wolfram steht, wie gerade die folgende Interpretation des Tristan rückblickend klären wird, wirklich auf vertrauterem Fuß mit dem Tier als der Dichter des Tristan.

Bei der Betrachtung der Tiere in Tristan fällt sofort auf, daß es sich um nur wenige, dafür aber markant gezeichnete Tiergestalten handelt, die sich eigentlich in keiner Interpretation, auch wenn sie allgemeiner Art ist, übersehen lassen. So ist es auch zu erklären, daß für die Tiere

dieses Werkes unter allen höfischen Epen die meisten Vorarbeiten geleistet wurden. Nicht nur werden der Drache und Petitcreiu in den meisten Gesamtdarstellungen des Werkes erwähnt, sondern es gibt daneben auch eine Reihe von Einzeldarstellungen verschiedener Tiere des Tristan. Was in dieser Untersuchung erstmals versucht werden soll, ist eine Gesamtinterpretation des Tristan vom Aspekt des Tieres aus, wobei die vorausgegangenen Einzeluntersuchungen teils integriert, teils abgelehnt werden müssen. Ein Vergleich mit den Vorstufen dieses Werkes muß sich wegen mangelnder Überlieferung auf Eilhart von Oberges Tristrant[2] beschränken[3] und auf einen gelegentlichen Hinweis auf F. Piquets vergleichende Quellenstudie.[4]

1. Vögel in Szenerie und Metapher

Wenn in den vorausgegangenen Werken vom Vogelgesang die Rede war, so konnte dieser in den Hartmann'schen Epen als Kontrast oder Paralleleffekt zur jeweiligen Handlungssituation gesehen werden oder als sentimentaler und gleichzeitig konfliktschaffender Zug in Parzivals Soltaneszene. Nirgends aber begegnet der Leser einer solch rhetorisch vollendeten Verwendung des locus amoenus mit dem dazugehörigen Vogelgesang wie in Gottfrieds Tristan. Außerhalb der Minnegrottenszenerie gibt es in diesem Werk nur eine Beschreibung einer Ideallandschaft, die sich beim Maifest findet, das König Marke zu Ehren von Tristans Eltern in

Cornwall gibt. Alle typischen Requisiten des locus amoenus werden dabei enumeriert, wovon hier nur die Vögel interessieren:

> daz senfte vogelgedoene,
> daz süeze, daz schoene,
> daz oren unde muote
> vil dicke kumet ze guote,
> daz vulte da berge unde tal.
> diu saelege nahtegal,
> daz liebe süeze vogelin,
> daz iemer süeze müeze sin,
> daz kallete uz der blüete
> mit solher übermüete,
> daz da manc edele herze van
> vröude unde hohen muot gewan. (575-86)

Der zitierte Passus stellt das Ende der Schilderung dar, deren Beginn ebenfalls die "edeliu herze" (553) erwähnt. Dieser Bezug auf die bereite und wirkungsvolle Aufnahme der szenischen Schönheit durch den dort weilenden Menschen, auch wenn er, wie die beiden letzten Zeilen des Zitats zeigen, als Cliché geschildert wird (und vgl. u. a. in dieser Deskription 555, 560, 567, 569, 577), ist ein wichtiges Kriterium für die Verwendung des rhetorischen Topos in diesem Werk. Eine zweite Eigenart der Beschreibung ist die Benennung der Vögel. Es handelt sich hier nicht mehr nur allgemein um den Vogelgesang, wie er bisher begegnet ist, sondern um bestimmte Vögel.

Der locus amoenus taucht in Tristan außer an dieser Stelle noch viermal auf (vgl. 16728-772; 16878-908; 17139-181; 17347-393), wobei alle vier Anwendungen die Grottenlandschaft betreffen.[5] Die letzte Erwähnung, die

mitten in dem Bericht über Markes Jäger als kontrastierender Höhepunkt des nun zum Ende kommenden Waldlebens eingeschoben wird, soll hier teilweise zitiert werden:

> galander unde nahtegal
> die begunden organieren,
> ir gesinde saluieren;
> si gruozten ie genote
> Tristanden unde Isote:
> diu wilden waltvogelin
> hiezen si willekomen sin
> vil suoze in ir latine.
> mangem süezem vogeline
> dem waren si da willekomen
> . . . .
> da was manc süeziu zunge,
> diu da schantoit und discantoit
> ir schanzune und ir refloit
> den gelieben zeiner wunne. (17354-373)

Außer der Nachtigall wird hier noch die Ringlerche namentlich hervorgehoben. An einer anderen der genannten Stellen kommen auch "troschel," "merlin," und "zise" vor (16888-91). Und erneut wird überzeugend klar gemacht, wie der Vogelgesang, der durch die musik-technischen Verben als musikalisches Erlebnis klassifiziert wird, betont in Bezug auf Tristan und Isolde zu verstehen ist, ähnlich wie es 17380 und 17389 erneut vorkommt. Rainer Gruenter hat die musik-theoretischen Hintergründe dieses Passus aufs beste erläutert und hat außerdem überzeugende Entsprechungen zu gerade dieser oben zitierten Textstelle in Alanus' de Insulis Anticlaudianus nachgewiesen,[6] weshalb hier nicht näher auf die textlichen Formulierungen eingegangen werden muß. Nur so viel soll noch hinzugefügt werden, daß sich

bereits bei Plinius ein Vergleich des Nachtigallengesanges mit vielen technischen Einzelheiten der Instrumentalmusik finden läßt.[7] Gottfried also erweitert den locus amoenus, mit dem er sich "eng an die lateinische Lustorttopik" anlehnt, wie Gruenter zeigt,[8] um das betont Musikalische, das er auf die Liebenden bezieht. Damit wird dieser Topos funktionell in die Textur des Epos eingefügt. Auf eine für das Tierthema wichtige Einschränkung muß dabei hingewiesen werden: wenn auch der Dichter die Vögel zur Freude der Liebenden singen läßt, so deutet er damit nicht etwa auf ein enges Verhältnis zwischen Mensch und Tier hin, denn auch der Bach murmelt und die Blumen blühen einzig für den Menschen. Es handelt sich hier um die mit einem transzendenten Richtungsbezug auf den Menschen hin geordnete natürliche Schöpfung, wie sie das Mittelalter verstand.

Es ist nicht nur der Vogelgesang, sondern auch der metaphorisch verwendete Vogel, den der Erzähler parallel auf die beiden Liebespaare anwendet, diesmal sogar mit einem identischen Bild. Von Riwalin heißt es da nämlich:

> rehte alse der vrie vogel tuot,
> der durch die vriheit, die er hat,
> uf daz gelimde zwi gestat, (844-46)

so gerät er, je mehr er sich dagegen wehrt, desto mehr in die Verhaftung hinein, bis er zuletzt "sich selben vehtend übersiget / und gelimet an dem zwige liget." (857 f.) Um das Bild zu akzentuieren, betont der Erzähler dann

abschließend: "so ziuhet in diu süeze nider / der gelimeten minne." (866 f.) Beim zweiten Gebrauch dieser Metapher setzt der Dichter ihre Kenntnis voraus (womit ein Bezug zwischen den beiden Stellen hergestellt wird), denn der Vogel selbst wird dabei gar nicht mehr erwähnt. Es handelt sich diesmal um Isolde, die aufden Leim der Minne gegangen ist:

> do si den lim erkande
> der gespenstegen minne
> . . . .
> so clebet ir ie der lim an;
> der zoch si wider unde nider. (11792-799)

Und kurz darauf spricht der Text nochmals von "ir gelimeten sinne" (11810). War der Ton der ersten Metapher, wenn vielleicht auch ominös, so doch im wesentlichen spöttisch-heiter, so ist die Wortwahl an der zweiten Stelle vornehmlich düster und unheilsträchtig.[9]

Noch einmal kommt es in Tristan vor, daß ein Vogel, wenn auch erneut indirekt, mit Isolde in Beziehung gesetzt wird. Es handelt sich um die "swalwe," die sich für ihren Nestbau aus Irland ein Frauenhaar geholt habe, das nun in der Markeschen Ratsversammlung auftaucht (8601-13). Gottfried distanziert sich bei der beiläufigen Erwähnung sehr kritisch von seiner Quelle.[10] Sein Hauptargument dabei ist, daß sich genügend Material für einen Nestbau im eigenen Lande finden ließe, womit er Marke unverhohlen

kritisiert. Denn nicht nur ist es Marke, der sich eine Frau von "vremediu lant" (8612) holen läßt, sondern tatsächlich beansprucht er sie wie Material zum Nestbau; ihm kommt es nicht auf die Gefährtin an, sondern auf die Befriedigung seiner nörgelnden Barone, er solle der Nachkommen wegen eine Ehe gründen. Der diesen Passus abschliessende Erzählerkommentar, "weiz got, hie spellet sich der leich" (8614), der einerseits als Kritik an der Vorlage zu verstehen ist, kann andererseits als Selbstironie des Dichters aufgefaßt werden, der diesen "leich" berichtet.

Die Vogelmetaphern innerhalb der kritischen Dichterschau aus Anlaß der Schwertleite Tristans sind zu offensichtlich, als daß sie einer eingehenden Interpretation bedürften. So heißt es beispielsweise von Bligger von Steinach: "siniu wort diu sweiment alse der ar" (4722), wobei durch den Höhenflug dieses königlichen Vogels Bliggers Stil gepriesen wird. Ebenso lobend ist auch das Bild der "nahtegalen" gemeint,[11] der Minnesänger also, deren "vil liebe vogelsanc," ohne den die Welt um vieles ärmer wäre, Gottfried als sehr positiv bewertet, vor allem freilich den Meister "von der Vogelweide," dessen Name vielleicht sogar den Anstoß zu dieser sehr geglückten, metaphorischen Beschreibung gegeben haben mag (vgl. 4751-4820).

Eine metaphorische Anwendung von Vögeln als direktes

Scheltwort begegnet in diesem Epos erstmalig. Das krasseste Beispiel ist der heftige Wortwechsel zwischen Tristan und Gandin, als letzterer sich von Tristan überlistet sieht:

> "ina gouch! waz sol diz sin?"
> "nein nein" sprach Tristan "gouch Gandin'
> vriunt, ir stat an des gouches zil . . .".
> (13411-413)

Bei dieser dreimal wiederholten, wie ein gezielter Steinwurf hin- und hergeworfenen groben Beleidigung handelt es sich um den Kuckuck, von dem Konrad von Megenberg erklärt: "Cuculus haist ain cukuk oder ain gauch . . . . der vogel ist gar traeg und unstaet . . . . er legt sain air in ains andern vögelleins nest . . . . sô prüett daz vremd vögellein des gauches air auz mit den seinen."[12] Diese Einmischung des Kuckucks in fremde Familienangelegenheiten ließ ihn offensichtlich schon früh als Prototyp des eindringenden Buhlers erscheinen,[13] wie das Schimpfwort hier gemeint ist.

Zwei andere Vogelmetaphern gleichen sich in ihrem antithetischen Aufbau, entstammen jedoch unterschiedlichen Situationen. Mit dem folgenden Bild verleiht Isolde ihrer Entrüstung über Tristan Ausdruck, nachdem sie ihn als Mörder Morolts erkannt hat:

> wir haben ze blintliche erzogen
> den slangen vür die nahtegalen,
> dem rappen kerne vür gemalen,
> der der tuben solte sin. (10374-377)

Es handelt sich dabei um eine Diskrepanz zwischen Schein und

Sein: Tristan, den die Frauen für eine Nachtigall--wie gezeigt, ein bei Gottfried sehr positives Bild--gehalten hatten, stellt sich als verabscheuenswürdige Schlange heraus, die bereits biblisch (Gen. 3:14) als eines der niedrigsten Wesen erachtet wird. Und auch der Rabe, der fälschlich für eine Taube gehalten wurde, ist in diesem Kontrast als eindeutig negativ zu verstehen, denn bei Hugo von St. Viktor beispielsweise erscheint er sogar als Teufel: "Corvus . . . aliquando diabolus intelligatur."[14] Da diese Worte Isoldes erster, irrationaler Empörung entspringen, kann man sie freilich als grobe Übertreibung verstehen. Dennoch kann für die Kennzeichnung Tristans als Rabe im Taubenbild ein Körnchen Wahrheit nicht übersehen werden; es läßt sich nicht leugnen, daß "Tantris" in dieser Szene ein doppeltes Spiel spielt.

Das nächste Bild ist einer ganzen Serie von Tiermetaphern zugehörig, die alle von der trügerischen Freundschaft Melots und Marjodocs handeln, und die zusammen an dieser Stelle betrachtet werden sollen, weil das Taubenbild dabei im Mittelpunkt steht. Zunächst findet man einleitend zu dieser Szene im Erzählerkommentar ein verkapptes Tierbild, in der das Tier selbst, die Biene, nur wieder impliziert wird. Der falsche Freund, so sagt der Dichter, trägt Honig im Mund, aber Gift im Stachel (15058 f.), wobei das Gift des Hasses in der dann folgenden Metapher,

die Tristan gebraucht, wieder aufgenommen wird:

> uns gant zwen eiterslangen
> in tuben bilde, in süezem site
> smeichende alle stunde mite:
> . . . .
> gantlützet alse der tuben kint
> und alse des slangen kint gezagel
> . . . .
> nu hüetet iuch genote
> vor dem slangen Melote
> und vor dem hunde Marjodo. (15088-111)

Diese Metapher, die wie die vorige die biblische Verbindung von Taube und Schlange verwendet (Matth. 10:16), wirkt zunächst wie eine konzentrierte Umformung des von Isolde verwandten Bildes, wobei aber nur die stärksten Aussagen beibehalten sind: die Taube als das Symbol des Friedens und der Reinheit ist dem des verächtlichsten Vertreters der Gemeinheit gegenübergestellt. Aber nicht nur trügt der Schein hier, sondern Tristan sieht die beiden Verräter geradezu als Zwitterwesen, denn er hatte Marjodoc bisher als Freund behandelt, hatte also nur die Taubenseite seines falschen Wesens gekannt. Seine abergläubische Warnung an Isolde in diesem Zusammenhang (vgl. 15096 f.) akzentuiert die echte Bedrohung durch diese Feinde und wirkt gleichzeitig als epische Vorausdeutung. Es ist nun, als ob Tristan, während er Isolde von den beiden berichtet, seiner Verachtung in immer gesteigerten Fluchworten Ausdruck verleihen will, weshalb er schließlich das Bild völlig ändert und den Zwerg Melot als Schlange, Marjodoc aber mit dem groben Schimpfwort Hund bezeichnet.[15] Gerade diese Gleichsetzung aber

nimmt der Erzähler noch zweimal auf (15103 und 15108) und bestätigt sie damit als Charakterisierung dieser üblen Gesellen.[16]

Im letzten Teil dieses Abschnittes über Vögel sollen die Beizvögel behandelt werden, die zwar nicht allzu zahlreich, dafür aber an markanten Stellen des Werkes auftreten. Zunächst wird das "schoene vederspil" (2167) als äußerer Anlaß für Tristans Entführung aus Parmenie gegeben, denn die norwegischen Kaufleute hatten eine reiche Auswahl bester Faustvögel:

> valken pilgerine vil,
> smirline und sperwaere,
> habeche muzaere
> und ouch in roten vederen:
> . . . .
> Tristande hiez man koufen sa
> valken unde smirlin. (2204-11)

Die Wanderfalken, nach Friedrich II. eine der edelsten Falkenarten ("falco peregrinus"),[17] haben ihren Namen daher, wie Albertus Magnus erklärt, "das sie jn pilgrims wise von ein lande fliegen in das ander."[18] Es ist bezeichnend, daß sie gerade an dieser Stelle und in direktem Bezug auf Tristan (2211) erwähnt werden, denn sie deuten ihrer Definition nach vorankündigend Tristans Schicksal an. Während vom Sperber und dem gemauserten Habicht (der junge Habicht hat noch ein rotes Gefieder) bereits früher gesprochen wurde, soll noch ein Blick auf den "smirlin" geworfen werden. Es ist der Zwergfalke, der in den früheren

Interpretationen als "sprinzelin" begegnete.[19] Von diesem "smirlin" heißt es bei Albertus Magnus: "Vnd ob dieser falck wol klein ist an lydmäß, so hät er doch kuenheit der obgeschriben edeln falcken."[20] Erneut wird damit also ein kühner, edler Falke mit Tristan assoziiert. Und wenn Tristan in der Einsamkeit des Cornwall_schen Waldes rückblickend diese Vögel verflucht ("sperwaere, valken, smirlin / die laze got unsaelic sin!" 2595 f.), so ist es freilich sein eigenes Schicksal, das er in Gestalt dieser Beizvögel meint.

Der "smirlin" wird auch bildlich in Tristan verwendet, wobei seine Schnelligkeit und Kühnheit metaphorisch ausgenutzt sind. Zu Beginn des Kampfes zwischen Morolt und Tristan heißt es:

> beidiu ros unde man
> kamen Tristanden vliegend an
> noch balder danne ein smirlin;
> als giric was ouch Tristan sin. (6853-56)

Sowohl die "ger" als auch die Schnelligkeit werden dann nochmals vom Erzähler hervorgehoben (6857 f.). Im zitierten Passus wird das rasche Zustoßen des Falken als Morolts Behendigkeit gesehen, während Tristans Haltung, bzw. die seines Pferdes, mit dem er aber--wie noch gezeigt wird--hier eine Einheit bildet, mit der Mordgier[21] des Beizvogels gekennzeichnet wird, eine erzählerische Beobachtung, die sich durch den einsetzenden Kampf bewahrheitet.

Die übrigen drei Beizvögel-Metaphern dieses Epos be-

ziehen sich auf Isolde, und sie erscheinen alle innerhalb eines sehr begrenzten Textabschnittes, der kaum mehr als 1000 Verse umfaßt. An dem Tag der öffentlichen Niederlage des Truchseß und des glanzvollen Auftritts Tristans mit den Edlen Cornwalls, wo das Erscheinen Isoldes und ihrer Mutter eindrucksvoll geschildert wird, heißt es von Isoldes Schönheit:

> gestellet in der waete,
> als si diu Minne draete
> ir selber zeinem vederspil. (10895-897)

Die dieser Metapher zugrundeliegende Vorstellung ist freilich die der personifizierten Minne, die sich Isolde als Beizvogel auf die Jagd mitnehmen könnte. Isolde wird also damit nicht etwa als das Jagdobjekt gesehen, sondern vielmehr als die Jagende. Und genau dieser Gedanke wird kurz darauf, innerhalb derselben Szene des festlichen Einzugs der beiden Isolden, nochmals bestätigt, wenn nicht noch detaillierter erklärt:

> si was ir gelaze
> ufreht und offenbaere,
> gelich dem sperwaere,
> gestreichet alse ein papegan;
> si liez ir ougen umbe gan
> als der valke uf dem aste. (10992-997)

Die Zeile 10995 wirkt in diesem Vergleich zunächst wie ein störender Eindringling; denn daß Isolde wie ein Papagei herausgeputzt ist, hat wenig mit der Beizvogel-Metapher zu tun. Und doch macht der Dichter damit klar, daß er mit dem Sperber- und Falkenvergleich nur ihre Persönlich-

keit, nicht aber ihre äußere Aufmachung charakterisieren will.[22] Was es aber ist, das an ihrem Wesen auffällt, wird durch das Bild des aufgerichteten, hellhörigen, zum Angriff bereiten Sperbers und des umherspähenden jagdbereiten Falken gezeigt. Durch die bereits früher erwähnte und auch hier eindeutig vorhandene erotische Bedeutung dieser Metapher wird Isolde an dieser Stelle ihres glanzvollen Auftritts in der Öffentlichkeit auf dem Höhepunkt ihrer erotischen Anziehungskraft gezeigt (vgl. auch 10960 f.). Und erneut muß auch für diese zweite Metapher betont werden, daß es nicht eine passive, von Isolde etwa unbewußt ausstrahlende Attraktion ist, von der Gottfried hier redet, sondern daß Isolde als aggresiv erotisch dargestellt wird. A. T. Hatto gibt eine ausgezeichnete Deutung dieser Metapher: "Hier wird Isolde auf der Höhe ihrer strahlenden Jugend, während sie noch liebefrei dahinlebt, mit dem freien Vogel auf seinem Ast verglichen, mit dem Raubvogel, dessen Augen (wieder raubvogelartig) ringsumher schweifen."[23]

Die letzte Metapher dieser Art ist ein deutlicher Rückbezug auf diese Szene und schildert Isolde, da sie zuerst von ihrer Liebessehnsucht spricht, in der Tat als aggressiv. Denn hier wird das oben zitierte Bild wiederholt: "Der Minnen vederspil Isot, / 'lameir' sprach si 'daz ist min not . . ..'" (11985 f.) An diesem Punkt also stößt der aggressive Falke der Frau Minne zum direkten An-

griff vor. Daß Tristan freilich Isoldes Wortspiel in seiner eigenen Liebesbereitschaft sofort durchschaut, erweist ihn als williges Jagdobjekt. Doch ist es bemerkenswert, wie Gottfried mit Hilfe dieser Beizvogel-Metapher den aggressiven Anteil Isoldes an dem gemeinsamen Liebesbund akzentuiert.

Um aber ein schiefes Bild zu vermeiden, das Isolde einseitig mit der Erotik verbinden würde, soll im folgenden Abschnitt eines der Symbole für Tristan untersucht werden, das durch die Art seiner Verwendung im Text stark erotisch-sexuelle Bedeutungsschichten aufweist.

2. Der Eber

Der Eber taucht zuerst bei Tristans Schwertleite auf, wo der Erzähler Tristans Rüstung distanziert beschreibt, da er nämlich alle diese ritterlichen Insignien gar nicht schildern wolle. Von Vulkan, dem Götterschmied der griechischen Mythologie, könne er beispielsweise berichten, so sagt der Dichter:

> wie erm entwürfe unde snite,
> den kuonheit nie bevilte,
> den eber an dem schilte. (4940-42)

Der Eber, der hier als Emblem der Kühnheit eingeführt wird, dient also als Tristans heraldisches Zeichen. Nach Otto Höfler galt das Eberwappen in der frühgermanischen Zeit als "Zeichen des Fürsten,"[24] so daß man es für Tristan als Zeichen seiner Auserwähltheit verstehen könnte. Denn es

ist Marke, der ihm für den Kampf gegen Morolt eigenhändig die Waffenrüstung anlegt, wobei der schöne Schild eigens zur Sprache kommt, und daß "ein eber dar uf gesniten was" (6614). Wie sehr der Wappenträger mit seinem Wappentier identifiziert wird, äußert sich an dieser Stelle in Gottfrieds Änderung seiner möglichen Vorlage. In Eilharts Tristrant heißt es nämlich von Morolt, daß er "als ein wilde swin" kämpfe (Eilhart, 891), ein Vergleich, der in Gottfrieds Werk, wo das Wildschwein nur im Zusammenhang mit Tristan herangezogen wird, fehlt. Ein solcher Vergleich taucht an späterer Stelle in Tristan für Tristan und seine Mannen auf, als Gottfried im Kampf in Arundel von ihnen sagt: "si riten houwend under in / als eber under schafen" (18890 f.), was als deutlicher Bezug aufs Eberwappen verstanden werden kann.

In der nordischen Mythologie repräsentiert der Eber ein heiliges Tier, das mit dem Gott Freyr und "besonders mit den Mächten der Fruchtbarkeit verbunden war," wie Jan de Vries erklärt.[27] Die naturwissenschaftlichen Schriften liefern verschiedene, paradoxe Züge dieses Tieres. Aelian beispielsweise zeigt, wie der Eber (ebenso wie der Hirsch) von Musik geradezu betört wird , so daß man ihn dadurch leicht fangen könne.[26] Daneben wird allgemein, wie bereits in der Bibel (Ps. 79:14), seine ungestüme Wildheit betont,[27] die nach Plinius und Vincenz von Beauvais ganz

besonders in der Brunftzeit gesteigert zu beobachten ist,[28] und die in Megenbergs Feststellung von der Unzähmbarkeit des Ebers gipfelt.[29] Neben einem Flair für das Ästhetische sieht man in diesem Tier also das brutal Aggressive. Die eine Seite, gerade dadurch, daß es sich um Musikliebe handelt, läßt sich leicht mit dem höfisch-gebildeten, künstlerisch-vollendeten Tristan identifizieren. Doch läßt sich auch--durch die weiteren Charakteristika seines Wappentieres aufmerksam gemacht--in Tristan eine konträre Seite feststellen,[30] derentwegen er im gesamten Werk als Fremdling, als unzähmbar sozusagen, angesehen wird.[31] Einerseits bricht seine unvergleichliche Aggressivität in seinen Zweikämpfen durch, die im folgenden Abschnitt behandelt werden sollen,[32] andererseits äußert sich dieser Zug der unzähmbaren Wildheit Tristans auf erotischem Gebiet. Hatto hat gezeigt, daß der Eber u. a. auch als Symbol dominierender Virilität zu verstehen ist,[33] wie es auch vom Plinius-Zitat her deutlich wurde.

Und mit einem solchen Bedeutungsgehalt erscheint nun der Eber in Marjodocs Traum, wobei die Identifizierung mit Tristan evident ist:

> der truhsaeze der gesach
> in sime troume, da er slief,
> einen eber, der uz dem walde lief,
> vreislich unde vreissam:
> uf des küneges hof er kam
> schumende unde wetzende
> . . . .
> da Markes kemenate was,

> da brach er zuo den türen in.
> daz sin bette solte sin,
> daz zewarf er hin und her.
> mit sinem schume solget er
> daz bette und al die bettewat,
> diu küneges bette bestat. (13512-534)

Die unmittelbare Bedeutung des Traumes für den epischen Verlauf, der aus dem Freund Marjodoc den neidvollen Verräter mit peinlichen Konsequenzen für die Liebenden macht, bedarf keiner weiteren Deutung. Für die Identifizierung Tristans mit dem Eber, die hier aus der Perspektive eines epischen Charakters gegeben wird, enthält der Traum eine bemerkenswerte Einsicht. Denn er schildert ein schreckenerregendes wildes Tier, das schäumend[34] in den königlichen Hof eindringt, dem weder Hofgesinde noch Ritter sich zu widersetzen vermögen, und das schließlich das königliche Bett mit seinem Schaum besudelt.[35] Durch diese Traummetapher[36] wird der erotische Aspekt[37] des Ebersymbols erheblich akzentuiert. Hatto weist darauf hin, daß Gottfried mit dieser Anwendung des Symbols in einer literarischen Tradition steht: "Thomas of Britain, Gottfried von Straßburg, the poet of the _Filostrato_, Chaucer and Shakespeare, all associate the boar symbolically with the usurpation by an overmastering rival of a weaker man's beloved."[38]

Die Bedeutung des Ebers für Tristan ist also folgende: das Wappentier gilt wegen seiner Musikliebe und wegen seiner unzähmbaren Wildheit und durch seine Assoziation mit inzestuösem Vergehen[39] zur Identifizierung mit Tristan. Da-

bei ist es äußerst wichtig, die Ambivalenz[40] in Tristans Wesen im Auge zu behalten, denn weder die Seite des vollendeten Höflings noch die Seite der wilden Naturkraft in ihm bilden seinen Charakter, sondern die Zusammenwirkung beider.

Dieser Akzent kann betont werden durch eine Szene, die hier eingefügt werden soll. Als Tristan sich nach seiner Landung in Cornwall allein den Naturgewalten ausgeliefert sieht, fürchtet er sich vor "wolve unde tier" (2512). Wäre Tristan nur der wilde, naturverbundene Mensch, dann würde ihn eine solche Angst nicht überkommen, aber er ist eben auch der verfeinert höfische Mensch. Für diese Erwähnung des Wolfes ist es außerdem bemerkenswert, daß er bei den Germanen als das "Tier der Flüchtigen und Verbannten" galt,[41] ein Zusammenhang, der sowohl bei dieser Szene für Tristan als auch bei der nochmaligen Erwähnung des Wolfes für Brangaene zutrifft (vgl. 12867).

3. Tristans Kämpfe und der Drache

Der Drache als unhöfisches Element in einem Epos der hochhöfischen Zeit könnte zweifellos ein interpretatorisches Problem darstellen. Denn freilich läßt sich die Hofunfähigkeit dieses Ungeheuers nicht leugnen. Jedoch betrifft dieses Attribut nicht allein den Drachen, sondern vielmehr alle Kämpfe Tristans, in deren Rahmen der Drachenkampf nämlich verstanden werden muß.

Das erste Ereignis in dieser Serie kann nicht eigentlich

als Kampf bezeichnet werden, soll aber hier zuerst kurz betrachtet werden, weil es seiner Brutalität wegen markant ist. Als Tristan nämlich seinen Feind Morgan in Britannje zur Anerkennung seines rechtmäßigen Lehens aufsucht, trifft er diesen unbewaffnet auf der Jagd: "ir hunde unde ir vederspil / daz haeten si ze handen." (5350 f.) "Ufe castelanen" (5360) findet er den Herzog mit seinen Getreuen, der ihn in vollendet höfischer Form begrüßt. Morgan ist nicht nur unvorbereitet, sondern auch völlig ahnungslos, denn er weiß nichts von Tristans Existenz, bis er mit dessen Herausforderung konfrontiert wird. Tristan leitet nun ganz bewußt ein Streitgespräch in die Wege, wodurch dann beide durch gegenseitige Beleidigungen in wütende Empörung geraten,.bis Tristan seinen Vorteil in einem offenen, brutalen Mord an Morgan ausnutzt:

> er zucte swert und randin an:
> er sluoc im obene ze tal
> beidiu hirne und hirneschal,
> daz ez im an der zungen want.
> hie mite so stach er ime zehant
> daz swert gein dem herzen in. (5450-55)

Die Szene paßt in den weidmännischen Rahmen, denn Tristan erschlägt den wehrlosen wie ein Tier auf der Jagd. Selbst die Erklärung, daß es Tristan von vornherein hier darum ging, seinen Vater zu rächen, was zweifellos der Fall ist,[42] ändert nichts an der Tatsache, daß Tristan hier "unritterlich, heimtückisch, ja fast meuchelmörderisch" handelt, wie es Petrus W. Tax formuliert.[43] Und gerade durch die über-

flüssig-brutale Geste des zuletzt ins Herz gestochenen Schwertes gibt Tristan dieser Tat alle Anzeichen grausamer Blutgier.[44]

Als erster wirklicher Kampf (im Gegensatz zur einfachen Ermordung Morgans) ist der gegen Morolt hier zu untersuchen. Dazu schildert Gottfried Tristans Rüstung in aller Pracht, u. a. den bereits erwähnten Eberschild, und ein detailliert beschriebenes Streitroß:

> sin ors daz habet ein knappe da.
> in Spanjenlant noch anderswa
> wart nie kein schoenerez erzogen. (6659-61)

Da es sogar die spanischen Rosse übertrifft, erweist es sich als besonders edles Kampfroß. Die daran anschließende Pferdebeschreibung ist nach Piquet Gottfrieds Zutat,[45] jedoch erinnert die Schilderung des exquisiten Körperbaus des Pferdes an Hartmanns Beschreibung in <u>Erec</u>, so daß sie hier nicht im einzelnen untersucht werden muß.[46] Doch während sich in den übrigen Epen häufige Gleichsetzungen zwischen Roß und Reiter finden ließen, geht der Dichter hier einen Schritt weiter:

> do stuont daz ors, do stuont der man
> so rehte wol ein ander an,
> als ob si waeren under in zwein
> mit ein ander unde in ein
> also gewahsen unde geborn. (6707-11)

Das Streitroß wird also hier als eine organische Einheit mit Tristan gesehen, denn die Identität zwischen Tristan und dem "ors" ist vollkommen. Sie evoziert unmittelbar

die Vorstellung des "Ross- und Reiter-Doppelwesen: Wodan-Sleipnir," wie es die germanische Mythologie sah,[47] "denn beide bezeichnen und bedeuten ursprünglich wirklich ein und dasselbe Naturprinzip."[48] Im Hinblick auf die weiteren Ausführungen dieser Untersuchung kann sogar behauptet werden, daß der Vergleich mit dem "wilden tiere" (6672), der als Schönheitsattribut des Rosses gemeint ist, durch die Identifizierung Tristans mit diesem Roß auch als Vergleich für ihn gelten kann.

Der Kampf zwischen Morolt und Tristan ist grausam und geht aufs letzte, wie Tristans Geste des weggestoßenen Bootes klar macht. Es soll nicht übersehen werden, daß in diesem Kampf sowohl die Kampfestüchtigkeit, die mit dem Cliché "uf zwein orsen zwei her" (6895) betont wird, als auch die Brutalität beiderseitig ist. Bei Eilhart von Oberge ist Morolt noch ein Ungeheuer (vgl. Eilhart, 351 ff.),[49] kein menschliches Wesen; bei Gottfried wird er zum Bruder der Königin, kämpft aber dafür mit vergifteten Waffen. Doch kann auch für Gottfrieds Werk argumentiert werden, daß Morolt als überdimensionales Wesen gezeichnet ist, da sich trotz jahrelanger schmählicher Tributzahlung bisher keiner der Edlen Cornwalls gegen Morolt aufzulehnen wagte. Der "veige valandes man" (6906), wie der Dichter ihn grob nennt, scheint das ganze Volk in Bann zu halten. Es ist deshalb möglich, daß eine Aura des Monströsen, die

von Morolt ausstrahlt, eine äußere Erklärung für Tristans blutdürstiges Verhalten in diesem Kampf ist. Denn von ritterlicher Fairness ist hier keinerlei Anzeichen vorhanden: nicht nur wirft Tristan ihn mit seinem Roß um, schlägt Morolt die rechte Hand ab und erteilt ihm einen Schlag durch die Schädeldecke, daß Morolt zu Tode getroffen niederfällt, sondern er verspottet auch den Todwunden auf recht frivole Art und haut ihm danach überflüssigerweise noch den Kopf ab. Es mag Tristan zugute gehalten werden, daß er selbst und sein exquisites Pferd schwer verwundet waren, doch rechtfertigt dies kaum ein solch maßlos wildes Benehmen.

Um den vom Tierthema aus gewichtigeren Kampf mit dem Drachen zuletzt zu behandeln, soll der Riesenkampf hier vorausgenommen werden. Auch bei diesem Streit handelt es sich freilich nicht um ein einfaches ritterliches Gefecht, sondern um die Austilgung eines drohenden mythischen Wesens, als welche man die Riesen noch in der germanischen Mythologie ansah.[50] Nach Jacob Grimm bestand sogar eine gewisse mythologische Analogie zwischen Riesen und Drachen.[51] Doch selbst wenn man die Interpretation nicht so weit treiben wollte, läßt das Ereignis an Brutalität nichts zu wünschen übrig. Was Tristan an diesem Kampf wesentlich interessiert, ist der Kampfpreis des Hündchens Petitcreiu, das er von Gilan erlangen möchte. Ihn kümmert der Riese selbst und der Zins von "rinder, schaf unde swin" (15932) recht wenig,

und doch ist es ein Kampf aufs letzte, wie die bisherigen (vgl. 16124-136). Er beginnt mit dem üblichen herausfordernden Streitgespräch, wobei sich die beiden Gegner spöttisch als "vriunt" bezeichnen (15981 und 11988). Der erste Wurf der eisernen Riesenstange tötet sofort Tristans Roß, woraufhin dieser dem Riesen mit dem Speer ein Auge ausstößt. Als Urgan le vilus dann die Stange wieder holen will, haut Tristan ihm die rechte Hand ab; trotzdem jagt der Riese ihn "maneg angestliche crumbe" (16062, eine wörtliche Wiederholung einer Zeile aus dem Drachenkampf: 9026), bis der Blutverlust dem Riesen zu schaffen macht, so daß er von Tristan abläßt. Tristan verfolgt ihn in der Furcht, Urgan könne den Kampf überleben. Er stiehlt ihm seine Hand, sticht ihm sein zweites Auge aus und stößt den Riesen schließlich von der Brücke, so daß er an den Felsen zerschellt. Daraufhin nennt der Erzähler Tristan "der sigesaelige man" (16176 und 16212) und auch Gilan--freilich bevor er Tristans Forderung hört--nennt ihn "saeliger man" (16188). Dieses Attribut steht in scharfem Gegensatz zu den Epitheta, die während des Kampfes auf den Riesen angewandt wurden, wie "ungehiure" (16028, 16043, 16133, 16152), "schadehaft" (16056), "vertan" (16141), "veige" (15970 und 16042) und schließlich wieder "valant" (15961 und 16065). Und allein schon in diesen vernichtenden Bezeichnungen für den Riesen besteht eine Analogie zum voraus-

gegangenen Drachenkampf.

Innerhalb der eigentlichen Drachenkampfbeschreibung nämlich finden sich neben den üblichen Namen, wie "trache," "serpant" und "slange" auch einmal "der ungehiure" (8986), "der veige" (8994) und "der veige valant" (9048). Somit werden die Opponenten Tristans auf eine Stufe gestellt, wobei gerade durch den Begriff "valant" ein Bedeutungsanklang an das Teuflische schwerlich auszuklammern ist.[52] Bevor jedoch gezeigt wird, wie man die Figur des Drachen innerhalb dieses Epos verstehen kann, soll auch der Drachenkampf in kurzen Etappen skizziert werden, wobei erneut das Verhältnis Tristans zum Ungeheuer wichtig erscheint. Tristan wird durch die fliehenden Ritter auf den Drachen aufmerksam, erblickt dann das feuerspeiende Monstrum, stößt gegen es zum Angriff vor, rammt ihm den Speer in den Rachen, so daß er stecken bleibt, und verliert dabei sein Roß:

> und er selbe uf den serpant
> so sere mit dem orse stiez,
> daz er daz ors da totez liez, (8980-82)

wonach der Drache die Pferdeleiche auffrißt.[53] Der wunde Drache wendet sich ab, Tristan verfolgt seine Spur, um ihn rasch zu erledigen, woraufhin das Ungeheuer all seine Kräfte zusammenrafft und Tristan in ernstliche Todesangst kommt. Der Drache kämpft mit Feuer und scharfen Klauen wie "ein michel her" (9016) gegen den einen Ritter, wie es der Er-

zähler hier mit dem üblichen Cliché der Kampfesbeschreibung sagt, wobei allerdings, die Spannung erhöhend, das Heer diesmal allein auf der Seite des späteren Verlierers erwähnt wird. Erst als Tristans Schild vom Drachenfeuer schon fast zu Kohle verbrannt ist, beginnt der Drache zu wanken, was Tristan sofort ausnutzt: "daz swert daz stach er zuo dem sper / zem herzen in unz an die hant." (9046 f.) Der Drache verendet daraufhin mit einem solchen Gebrüll, daß es beinahe an eine kosmische Erschütterung grenzt, "als himel und erde viele" (9052).[54] Und bezeichnenderweise sagt der Text gerade an diesem Punkt: "und Tristan harte sere erschrac" (9055), denn es ist gerade dieses Drachengebrüll, das in der mittelalterlichen Zoologie als besonders schreckerregend für den Menschen geschildert wird.[55] Mit letzter Anstrengung schneidet Tristan dem Drachen dann die Zunge heraus, woraufhin er erschöpft "von dem trachen leit" (9074) an einer Quelle niedersinkt. Das Gift der Zunge beraubt ihn seiner letzten Kräfte (vgl. 9430 f.).

Da bereits in früheren Kapiteln erwähnt wurde, wie der Drache im Anschluß an die biblische Metaphorik als Teufel gedeutet wurde, soll in diesem Zusammenhang nur noch auf zwei spezifische Merkmale dieses Kampfes hingewiesen werden, des Drachen Feuer und sein Gift. Zum Feueratem des Drachen sagt Hildegard von Bingen sehr aufschlußreich: "Sed flatus ejus tam fortis et acer est, ut cum emittit,

statim ignescat, velut ignis, cum ex lapide elicitur; et hominem fortissime odit. . . ."[56] Es ist also seines Menschenhasses wegen, daß der Drache seinen Atem zu Feuer werden läßt. Dieses Feuer ist so durchdringend, daß es Tristans Schild zu Kohle verbrennt, wie gezeigt wurde. Jacob Grimm meint, das das "feuerspeien des drachen" auf einer "verwechslung der verwandten begriffe feuer und gift" beruhe,[57] so daß man also bei einem Ungeheuer entweder nur Gift oder--wie beim Drachen üblich--Feuer finden sollte. Bemerkenswerterweise ist dies in Eilharts Tristrant der Fall, denn dort ist der verheerende Effekt der Zunge identisch mit dem des Feuers: "do was der degin herlich / gewordin swarz als ein brant." (Eilhart, 1678 f.) Bei Gottfried aber gibt es neben dem Feueratem den giftigen Dunst, der von der Zunge ausgehend den Helden seiner Sinne beraubt. Ein Hinweis von Hugo von St. Viktor läßt für diesen Zusammenhang einen Einblick vermuten:

> Draco maximus est omnium serpentium sive omnium animantium super terram . . . . Huic draconi assimilatur diabolus, qui est immanissimus serpens . . . . Venenum non in dentibus, sed in lingua habet, quia . . . mendacio decipit, quos ad se trahit . . . .[58]

Während also bei den Reptilien allgemein das Gift in den Zähnen vermutet wird, findet es sich im Drachen, der der Teufel ist, in der Zunge. Damit begegnet hier eine wohl im Rahmen der moralischen Auslegung des Drachen übliche

Idee der giftigen Zunge, die in Tristan verwendet ist. Und von dieser, bei dem Viktoriner mit der Lüge assoziierten giftigen Drachenzunge kann man nun unschwer eine Parallele ziehen zu Tristan, der mit der Drachenzunge (viel eher als mit dem Drachen) identifiziert wird, da sie für ihn der ausschlaggebende Beweis als Drachentöter ist. Ändert man für diese Interpretation den vielleicht zu moralisch anmutenden Begriff "mendacium" in ein doppeltes Spiel oder eine Doppelrolle, so liegt die symbolische Bedeutung dieser Giftzunge für Tristans Charakter innerhalb des gesamten Werkes auf der Hand. Angefangen beim Gespräch mit den Pilgern, über die Tantris-Rolle, über seinen Verbleib mit Isolde an Markes Hof, bis zu seiner Rolle im Gottesurteil etwa, neben etlichen anderen kleinen Szenen, ist Tristans Wesen mit einer Lüge verbunden. Und als ein bedeutender Aspekt des Drachenkampfes in diesem Werk wird die Erhellung dieses Wesenzuges in Tristan gesehen.

Die Drachenkampf-Pantomime, wie sie vom feigen Truchseß aufgeführt wird, soll nur kurz erwähnt werden. Sie ist eine Zutat Gottfrieds,[59] die funktionell als komisches Zwischenspiel zur Auflockerung der epischen Spannung wichtig ist.[60] Diese Parodie der Drachentötung wird nämlich mit den Begriffen des ritterlichen Turniers beschrieben (vgl. 9157 ff.), was einerseits sehr komisch wirkt, andererseits aber zeigt, wie Alois Wolf gut erklärt, daß Tristans

Kampf "das Turnierhafte hinter sich läßt"; denn durch die Spielerei des Truchseß kommt erst eigentlich der "grausame, wüste und unhöfische Kampf" Tristans richtig zum Ausdruck.[61] Durch einen solchen eklatanten Kontrast wird jetzt erst Tristans Drachenebenbürtigkeit richtig unterstrichen. Und es wird damit betont, daß Tristan der einzige ist, der der wilden Herausforderung des Untiers gewachsen ist. Das gleiche gilt freilich von den anderen Kämpfen, in denen er sich der brutalen Kampfesweise der Opponenten adäquat weiß.[62] Es handelt sich nämlich bei diesem unhöfisch wirkenden Drachenkampf nicht etwa um ein altes Überbleibsel der Vorlage, vielmehr erwies Piquet mit Hilfe seiner Quellenstudien das Gegenteil: "Le poète allemand seul a fait du serpent un monstre de dimensions formidables."[63] Gottfried legt also Wert darauf, seinen Helden mit einem Ungeheuer zu konfrontieren (die Formulierung "Tristan sin kampfgeselle," 8992, verdeutlicht dies am besten), wobei er Tristan auch in diesem Kampf als den Überlegenen zeigen kann.

Alle Kämpfe Tristans sind sich also in gewisser Hinsicht ähnlich. Als Parallelen können bei den Auseinandersetzungen mit Morolt, dem Drachen und Urgan le vilus (auch mit Morgan) folgende gesehen werden: Es handelt sich bei den Opponenten um überdimensionale mythische Wesen (außer Morgan), denen der Dichter mit dem ihnen allen gemeinen Begriff des "valant" eine betonte Sonderstellung verleiht.

Die Kämpfe zeichnen sich durch folgende besonderen Ereignisse aus: Morolt greift Tristan mit tödlichem Gift an, wie der Drache ihn mit Feuer attackiert; nach dem Kampf gegen Morolt ist Tristan "ane ros" (7233), so wie Urgan Tristans Roß erschlägt und wie der Anprall gegen den Drachen Tristans Roß tötet; Tristan stößt Morgan sein Schwert ins Herz, so wie er den Drachen mit dem gleichen Schwertstoß verenden läßt; Tristan verstümmelt alle seine Gegner, sei es der Kopf Morolts, die Hand Morolts und Urgans oder die Zunge des Drachen, die er abschlägt, jedesmal scheint es ihm um ein Körperteil des Besiegten als Kampfestrophäe zu gehen.[64] Eine solch zügellose und im Vergleich zur gegnerischen Bedrohung exzessive Brutalität auf seiten Tristans steht in einem eigenartigen Verhältnis zu seiner Expertise bei der kunstvollen Hirschzerlegung: das Zerstückeln des Hirsches ist ihm dort ein Greuel, denn solch ein edles Tier müsse auf kunstgerechte Weise auseinandergenommen werden; die eigenhändige Verstümmelung seiner Kampfesgegner bereitet ihm andererseits keine Skrupel. Entfernt erinnert diese Diskrepanz in Tristans Wesen an Bach spielende Massenmörder.

4. Hunde

Tristan unternimmt den letzten seiner brutalen Zweikämpfe um eines einzigen Einsatzes willen: er ist entschlossen, "Petitcreiu daz hundelin" (15902) für Isolde

zu gewinnen, und mit dem Tode des Riesen kann er es sich erkaufen. Bei diesem Hündchen handelt es sich um ein Tier mythischer Abstammung, das Gilan von einer Fee als Minnezeichen erhielt.[65] Gilans Anhänglichkeit an Petitcreiu grenzt an das Irrationale, denn er will eher die Hälfte all seines Besitztums und seine eigene Schwester als Siegespreis verschenken als sich von dem Feenhund[66] trennen. Und als es schließlich doch zum Abschied kommt, zelebriert Gilan die letzten Momente mit Petitcreiu in einem fast sakralen Weiheakt, der mit dem feierlichen Zeremoniell in Verbindung steht, womit er Petitcreiu allgemein zu behandeln scheint (vgl. 15801-805). Gilan hat diesen Feenhund fast vergöttlicht, ihn zumindest auf eine Stufe gestellt mit seinem eigenen Leben und seiner Ehre, wie er mit einem Schwur auf seine Seligkeit selbst gesteht.

Mit den ungewöhnlichen Qualitäten Petitcreius wird der Hörer aus Tristans Perspektive vertraut gemacht, wobei es sich um zwei wesentliche Aspekte handelt: "den hunt und sine vremede hut, / die schellen unde ir süezen lut." (15865 f.) Für die Farbschilderung beruft sich der Dichter zunächst auf den Unsagbarkeitstopos, versucht aber freilich dann doch eine Beschreibung:

> . . . nieman anders niht enjach,
> ezn waere wizer danne sne,
> zen lanken grüener danne cle,
> ein site roter danne gran,
> diu ander gelwer dan safran,
> unden gelich lazure,

obene was ein mixture
. . . .
dan was grüene noch rot
noch wiz noch swarz noch gel noch bla
und doch ein teil ir aller da,
ich meine rehte purpurbrun. (15824-837)

Diese Farbschilderung ist, kurz gesagt, grotesk. Die Clichés der Vergleiche deuten bereits Übertreibungen an. Die Häufung der Farbschattierungen könnte höchstens den Effekt eines bunten Schillerns haben.[67] Die ganze Beschreibung ist so gestaltet, als sei sie aus der Perspektive von Kunstbetrachtern gesehen, die ein artistisches Werk bewundern und wohl je nach ihrem Blickwinkel einen jeweils verschiedenen Farbton aufnehmen. Vom Glöckchen, das diesem Feenhund an einer goldenen Kette um den Hals hängt, heißt es:

so süeze was der schellen clanc,
daz si nieman gehorte,
sin benaeme im und zestorte
sine sorge und al sin ungemach. (15856-859)

Der also, der dem Glöckchenklang des Feenhundes lauscht, erfährt heilbringenden Trost durch seine magische Kraft. John Block Friedmann weist in diesem Zusammenhang auf die weit verbreitete Tradition des heilenden Hundes hin.[68] Sie wird von Hugo von St. Viktor erwähnt, wenn er sagt, "Lingua canis dum lingit vulnus, curat,"[69] aber dann besonders gut von Konrad von Megenberg zum Ausdruck gebracht: "des hundes zung hailt sein aigen wunden und auch ander wunden mit lecken, dar umb ist si ain ärzetinne."[70] Freilich

handelt es sich bei Megenberg um ein echtes Tier, um einen richtigen, sich mit der Zunge beleckenden Hund. Petitcreiu aber ist kein Tier, es hat mit dem Hund nichts als den Namen "daz hundelin" gemein. Petitcreiu wird nicht nur wie ein kostbares Objekt beschrieben, sondern auch gehandhabt, ist selbst völlig passiv, gibt niemals--ganz gleich, wie es behandelt wird--einen Ton von sich und außerdem heißt es von ihm: "ouch enaz ez noch entranc niht" (15889). Sollte es also in der Tradition des heilenden Hundes stehen, dann müßte von ihm selbst aktiv eine Heilkraft ausgehen. Doch liegt diese einzig in der Rezeption seitens des Betrachters. Bei Petitcreiu aber handelt es sich um einen Märchenhund oder--wie es die betont mythische Abstammung andeutet--um einen Feenhund. Maria Leach bringt diesen in Verbindung mit einem keltischen Sagenmotiv: "Grief despelled by sound of bell attached to fairy dog . . . seems to be limited to Celtic folklore."[71] Die Epitheta, die als Schlüsselworte der ganzen Petitcreiu-Szene dienen, "vremede" und "wunder," oder sogar "daz wunderliche wunder," wie sowohl Tristan als auch Isolde es nennen (15861 und 16296), betonen diesen märchen- oder feenhaften Nimbus Petitcreius. Daher bezieht sich auch beispielsweise Maria Bindschedler auf Petitcreiu als "ein eher märchenhaftes als 'natürliches' Tier."[72]

Diese unnatürliche Absonderlichkeit von Hund, die nach

Piquet gegenüber der Vorlage wesentlich gesteigert ist,[73] wird nun zum Sinnbild der Liebe zwischen Tristan und Isolde, weshalb im Folgenden zu untersuchen ist, wie das Verhältnis der beiden Liebenden durch dieses Dingsymbol erhellt wird. Während in der Tristan-Forschung bisher hauptsächlich Isoldes "opferbereite Seelenhaltung" betont wurde, weil sie aus Liebe zu Tristan auf den Trost der Schelle verzichtet, wie Gottfried Weber[74] und William C. Crossgrove es darstellen,[75] und wenn Tax zeigt, wie dadurch Petitcreiu zum "Sinnbild für die leidvolle Liebe" wird,[76] so soll hier--ohne diese Geste Isoldes zu übersehen--dennoch ein anderer Aspekt betont werden. Isolde nämlich ist sichtlich beglückt von diesem Minnezeichen, das Tristan ihr sendet, was sich u. a. in dem großen Botenlohn zeigt. Auch läßt sie, nachdem sie Marke über seine Herkunft getäuscht hat, dem "hundelin" sofort aus kostbarem Gold und Edelsteinen "ein wunneclichez huselin" (16341) anfertigen, worin der Feenhund auf weichem Teppich liegt. Und in dieser absurden Verschalung wird Petitcreiu Isoldes ständiger Begleiter:

> sus was ez naht unde tac
> offenlichen unde tougen
> Isolde vor den ougen.
> si haete die gewonheit,
> swa so si was, swar so si reit,
> dan kam ez uz ir ougen nie:
> man vuortez oder truogez ie,
> da siz mit ougen an sach. (16344-351)

Petitcreiu also als Isoldes unablässige Augenweide repräsentiert für sie ein äußeres Zeichen ihrer Verbindung mit

Tristan. Und auch wenn sie auf den Trost des Glöckchens verzichtet, dann hat Petitcreiu zwar nicht mehr den von Tristan beabsichtigten Effekt, bleibt aber immer noch das Sinnbild ihrer Liebe. (Die Akzentuierung von "ougen" im zitierten Passus indiziert, daß der visuelle Einfluß des Feenhundes zur Aufrechterhaltung des symbolischen Bezuges völlig ausreicht.) Es ist anzunehmen, da der Hörer nichts Gegenteiliges erfährt, daß Petitcreiu diese Rolle der objektivierten Liebe zwischen Tristan und Isolde bis zum Beginn des Grottenlebens spielt. Denn erst hier betont der Dichter, daß die beiden Liebenden außer dem getreuen Begleiter Curvenal noch "den hunt" mitnehmen, aber--so wird eigens hervorgehoben--"Hiudanen, niht Petitcreiu"(16659).[77] Dies ist in Gottfrieds Werk die letzte Erwähnung des Feenhundes. Will man nun von diesem absurden Scheintier aus das Verhältnis von Tristan und Isolde beurteilen, so kommt man zu folgendem Ergebnis: die Liebe zwischen Tristan und Isolde ist trotz ihrer kostbaren Einfassung--also trotz der zahlreichen lobenden Epitheta--im wesentlichen statisch und steril. Und so wie Petitcreiu nur ein groteskes Tierspielzeug darstellt, das mit dem Tierischen überhaupt nichts mehr gemein hat, so könnte man bei dem Liebesbund der beiden von einem Ehespiel reden, das verantwortungslos und nur zum Selbstzweck existiert. Will man das dem Feenhund angehängte Glöckchen, das die eigentliche Glücksquelle dar-

stellt, in die Betrachtung miteinbeziehen, so könnte man den Hintergrund des Marke_schen Hofes als das für das volle Liebesglück Tristans und Isoldes notwendige Anhängsel erachten. Denn in der Grotte, wo dieser magische Unterton fehlt (vgl. 16871-877), zeigt sich, daß das ständige Hindernis[78] die Zauberkraft ihrer Liebe verstärkt hat, weshalb die Liebenden auch sofort gewillt sind, wieder in die Gesellschaft zurückzukehren.[79]

Außer Petitcreiu gibt es eine Anzahl von Hunden in Tristan, die alle bei der Jagd eine Rolle spielen. Nur zwei dieser Hunde werden besonders erwähnt: Die beiden "knehte," die Isolde zur Ermordung Brangaenes in den Wald schickt, schneiden "eime ir vogelhunde / die zungen uz . . . ." (12870 f.) Isolde hatte Brangaenes Zunge verlangt, weil sie gerade durch ihr Reden Schande gefürchtet hatte. Als die vermeintlichen Mörder dann von Brangaenes Geschichte gerührt werden, nehmen sie den Jagdhund als Ersatz, wobei die sprichwörtliche Hundetreue durchaus als ein beiläufig charakterisierender Hinweis auf Brangaene dienen mag.

Der zweite, bedeutsamere Hund ist Tristans Hiudan. In Eilharts Werk, das keinen Petitcreiu kennt, ist die Geschichte dieses Hundes wesentlich breiter angelegt, da Marke ihn anstelle von Tristrant, der mit der Königin fliehend entkommen ist, hängen lassen will, weil der Hund

außerdem in seiner Verlassenheit nicht aufhört zu bellen. Schließlich aber entkommt Utant, wie er dort heißt, ebenfalls und findet sogar seines Herrn Spur, so daß er dann das Waldleben mit ihm teilen kann (vgl. Eilhart, 4368-4475). In Gottfrieds Epos nimmt Tristan also Hiudan sofort mit in den Wald:

> da zuo so haeter ime erkorn
> uz sinen bracken einen
> beidiu schoenen unde cleinen
> und was der Hiudan genant:
> den nam er selbe an sine hant. (16646-650)

Die Geste des An-die-Hand-Nehmens deutet hier bereits auf einen persönlichen Kontakt zwischen Herrn und Hund, wie es mit dem Scheintier Petitcreiu niemals vorstellbar gewesen wäre. Hiudan erweist sich auch im Grottenleben als echtes Tier, da er mit seinem lauten Gebell, wenn er die Spuren des Wildes verfolgt, Tristan in Verlegenheit bringt. So muß ihm beigebracht werden, "ze wunsche loufen uf der vart, / so daz er niemer lut wart." (17259 f.) Hiudan also ist ein sympathisches Hundetier, laut, anhänglich und gelehrig. Nachdem zuvor der Hund wiederholt in der Tradition des verabscheuungswürdigen Tieres (sei es als Schimpfwort, sei es in der Strafe des Mit-den-Hunden-Essens) erwähnt wurde, ist es hier wichtig, der anderen, ebenso traditionell fundierten Konzeption des Hundes in einem Epos zu begegnen. Denn freilich hat es auch die noch heute gültige menschliche Vorliebe für den Hund wegen seiner Treue und Intelligenz

von jeher gegeben.[80] Auf diese Tradition aber spielt Gottfried mit Hiudan an, auch wenn er es nur mit ganz knappen Hinweisen tut, die jedoch den weiten Vorstellungskomplex des verläßlichen Hundes evozieren. So erfährt der Hörer nichts von Hiudans Herkunft, auch nur wenig über sein Aussehen, außer daß er schön und klein sei, wozu Albertus Magnus erklärt: "vnder den edeln hunden etlich klein sint . . . ."[81] Doch gewinnt Hiudan durch seinen Namen und vor allem durch seinen Kontakt mit Tristan eine Sonderstellung unter den Tieren dieses Werkes. Mit Tristan allein ist Hiudan identifizierbar, denn kein anderer Charakter wird im Zusammenhang mit ihm genannt. Da aber Hiudan zudem noch als Jagdhund gezeigt wird, ist es möglich, auch von der Jagd her eine besondere Affinität zwischen Tristan und Hiudan zu beobachten, die weiter geht als man durch die kurzen direkten Aussagen über Hiudan annehmen würde.[82] Welche Rolle aber die Jagd in diesem Epos spielt, soll im nächsten Abschnitt untersucht werden.

5. Die Jagd

Das Motiv der Jagd zieht sich in den verschiedensten Variationen durch das gesamte Epos, eingerahmt von der Lügengeschichte der Jagd, die Tristan den beiden Pilgern erzählt (vgl. 2697-2701), bis zu dem Zeitvertreib Tristans in Parmenie am Ende des Werkes:

> sie dienten ime ze manegen tagen
> turnieren, pirsen unde jagen,
> swaz kurzewile er wolte pflegen. (18683-685)

Bei "pirsen unde jagen" handelt es sich nach Dalby um zwei verschiedene Arten der Jagd, wobei er "pirsen" folgendermaßen erklärt: "to hunt . . . by means of . . . stands, where huntsmen waited with crossbows or long-bows, and towards which the quarry was driven";[83] während "jagen" eine Verfolgung des Wildes bedeutet, bis man es erlegen kann. Beides freilich zählt unterschiedslos als eine Art der höfischen "kurzewile," bzw. als höfische Kunst, wie es bereits im Kapitel über Erec (vgl. p. 61) erörtert wurde. Und als ein solcher höfischer Zeitvertreib begegnet die Jagd auch in diesem Werk verschiedene Male. Die Jäger Markes befinden sich auf der Hirschjagd, als Tristan ihnen begegnet (2760 ff.); Herzog Morgan ist auf der Jagd, als er ermordet wird (5312 ff.); Gottfried sieht sich selbst als Jäger in der Grottenlandschaft in einem der dichterischen Exkurse (17100 ff.). König Markes vorzügliche Aktivität scheint in der Jagd zu bestehen, sei es, daß er wirklich zur Jagd auszieht (3442 ff.; 17283 ff.), sei es, daß er Tristan und Isolde aus dem Hinterhalt aufspüren möchte (14351 ff.). Damit aber wird hier eine ambivalente Bedeutung der Jagd angeschnitten, die vor allem im Hinblick auf Tristan in diesem Werk signifikant ist. Der Charakter Tristans in diesem Epos kann nämlich unter dem doppelten Aspekt des Jagenden und des Gejagten verstanden werden, sowohl im direkten als auch im metaphorischen Wortsinn.

Zunächst wird deutlich, daß Tristan bis zur Perfektion mit der Jagdkunst vertraut ist, als er vor Markes Jägern den Hirsch kunstgerecht zerlegt. Entrüstet wehrt er sich dagegen, als der Jägermeister das erlegte Wild "alsam ein swin" (2791) zerteilen möchte: "wer gesach ie hirz zewürken so?" (2795). Es wurde bereits auf die Paradoxie hingewiesen, die in dieser Haltung Tristans impliziert ist. Den fast ehrfürchtig staunenden Jägern nämlich führt Tristan jetzt in einem bewußt theatralischen Zeremoniell eine Hirschzerlegung vor, wobei seine Stellung am Kopfende des Wildes und seine kunstfertige Präzision des Zerschneidens einem minuziösen Rituell folgen. Die Zeremonie vollzieht sich in drei Teilen, denn nach der Zerlegung ("bast," 2829) folgt die "furkie" (2926), die Aufreihung der besten Wildpretstücke auf einem gabelartigen Stock, und schließlich die "curie" (2961), das Füttern der Jagdhunde mit einigen Fleischteilen als symbolische Geste der Belohnung nach der erfolgreichen Jagd.[84] Dalby erklärt, wie Gottfried hier die Jagdgebräuche des mittelalterlichen Frankreich in allen Einzelheiten wiedergibt.[85] Als Abschlußakt seiner eindrucksvollen Aufführung erklärt Tristan schließlich, "wie man den hirz prisanten sol" (3056), also wie der feierliche Einzug am Hof vor sich gehen müsse. Diese überaus weitschweifig beschriebene Hirschzerlegungszeremonie und Darbietung am Hof hat rein episch gesehen die

Funktion, Tristan in Tintajel gebührend einzuführen. Doch findet sich daneben die noch gewichtigere Funktion, die Sonderstellung Tristans erstmalig einer breiten Öffentlichkeit gegenüber bekannt zu machen. Denn Tristans Wissen und seine Kunstfertigkeit setzen die Jäger in ein solches Erstaunen, daß sie ihn bewundernd "daz kint besunder" nennen (3060) oder auch ihn Marke gegenüber mit den folgenden Worten vorstellen:

> a herre, ez ist ein Parmenois
> so wunderlichen curtois
> und also rehte tugentsam,
> daz ichz an kinde nie vernam. (3277-80)

Neben der Bewunderung, die Tristan in dieser Szene wegen seiner besonderen Vorzüge erfährt, ist es gleichzeitig sein Anders-Sein, seine "vremede" Eigenart, die hier erstmalig betont wird: "wan ich iu vremede bin," sagt Tristan von sich selbst (3170), und der Dichter wiederholt dieses Attribut des öfteren in dieser Szene (vgl. 2858, 2930, 3224, 3248 u. a.).

Obwohl Tristan bereits beim feierlichen Einzug vom Dichter "der jegermeister Tristan" (3324) genannt wird, ist es erst durch König Marke, daß er offiziell zum Jägermeister ernannt wird:

> "Tristan" sprach er "nu wis gemant,
> daz du min jegermeister bist,
> und zeige uns dinen jagelist:
> nim dine hunde unde var . . . . (3420-23)

Dabei stellt sich nun heraus, daß Tristan am Jagen nicht so

interessiert ist, wie es den Anschein hatte. Freilich hat er recht mit seiner Ausrede, daß er mit dieser Gegend wenig vertraut ist (er sei "mitalle ein vremede kneht," 3437), doch hätte er diese Schwierigkeit auch anders überwinden können. Somit ereignet es sich, daß Tristan nicht an der ganzen Jagd teilnimmt, sondern mit Marke der Jagdgesellschaft erst am Ende, dem wichtigsten Teil der Jagd, folgt, wonach er dann erneut seine Kunst der Hirschzerlegung zur Schau stellt.

Dennoch jagt Tristan auch zum Zeitvertreib, wie andere höfische Ritter. So erfährt der Hörer, wie sich Tristan zur Zeit seines ersten glücklichen Lebens mit Isolde an Markes Hof auch mit dem Weidmannssport die Zeit vertreibt:

> er dienete mit vederspil
> sinen müezegen tagen;
> er reit birsen unde jagen. (13100-102)

Erneut ist in diesem Passus eine besondere epische Funktion zu beobachten, denn es handelt sich dabei um die allgemeine Einleitung zu dem spezifischen Tag, an dem Tristans Abwesenheit von Markes Hof erklärt werden muß, der Tag der Entführung Isoldes durch Gandin nämlich, die bei Tristans Anwesenheit unmöglich gewesen wäre. Aber Tristan ist gerade "birsen geriten ze walde" (13255).

Nur einmal wird Tristan als aktiver Jäger geschildert, in der Grottenlandschaft nämlich:

> si riten under stunden,
> so si des geluste,

mit dem armbruste
pirsen in die wilde
nach vogelen und nach wilde
unde ouch zeteslichen tagen
nach dem roten wilde jagen
mit Hiudane ir hunde. (17244-251)

Das Jagen wird erneut einleitend als "kurze wile" (17242) dargestellt. Und zunächst hat der Hörer den Eindruck, daß Tristan sich hier als echter Jäger zeigt, weil seine Waffen beschrieben werden, die Art der gejagten Tiere, die Begleitung durch seinen Jagdhund. Doch stellt sich dieser Eindruck als falsch heraus, denn der Erzähler betont, daß es Tristan nur auf den Zeitvertreib ankommt, "niht durch dekeinen den bejac" (17262). Es geht also bei dieser Jagd gar nicht wie sonst üblich um das Wildpret:

sie üebeten, daz weiz ich wol,
den bracken unde daz armbrust
me durch ir herzen gelust
und durch ir banekie
danne durch mangerie. (17266-270)

Eine Jagd, die solcherart betrieben wird, ist der Definition nach keine Jagd mehr, sondern nur eine Scheinjagd.[86]

Läßt sich von diesen Textstellen her kein Bild Tristans als des begeisterten Jägers entnehmen, so macht der Dichter in einem anderen Passus durch ein doppeltes Wortspiel klar, daß Tristan metaphorisch als Jagender verstanden werden kann. Es handelt sich um die große Jagd, die Marke veranstalten läßt, und zu der er besonders Tristan einlädt, von dem es aber heißt:

sin weidegeselle
Tristan beleip da heime

und enbot dem oeheime,
daz er siech waere.
der sieche weidenaere
wolt ouch an sine weide. (14372-377)

Nicht nur spielt der Dichter hier mit dem Wort "siech" des liebeskranken Tristan, sondern vor allem mit der doppelten Bedeutung des Jagdgrundes. Tristan, der Weidmann der Minne, ist nur an einer "weide" interessiert.[87] Ann Snow zeigt, daß diese Verbindung zwischen Jagd und Minne ein typisches Bild der mittelalterlichen Literatur ist: "Hunting . . . appears as a metaphor for seeking, and sometimes finding, love . . . . it would seem to be associated symbolically with masculine rivalry in the struggle to usurp power or status."[88]

Noch an einer weiteren Stelle verleiht Gottfried durch einen Ausdruck aus der Jagd der Situation der Liebenden metaphorisch Ausdruck:

der minnaere Tristan
der stal sich tougenliche dan
an sine strichweide
ze manegem herzeleide
im selben unde der künigin. (13485-489)

Hier allerdings handelt es sich um Tristan, den Gejagten. Nach Dalbys Untersuchungen des Jagdvokabulars nämlich muß "strichweide" heißen: "path of deer, to its pasture,"[89] nicht etwa, wie bisher angenommen,[90] der Jagdgang des Weidmanns. Damit aber ergibt sich für den zitierten Passus nach Dalby folgende Deutung:

Tristan is not in fact a "huntsman" but the "quarry," and the revised interpretation of strich-weide gives new meaning to the ensuing passage. The sense of "quarry" (i. e. a stag) is indicated by the hunting terms introduced into the description of Tristan's path towards Isot (at night, when deer do in fact move to their pasture)."[91]

Die übrigen Jagdbegriffe, von denen Dalby hier spricht, sind vor allem "ir stricke, ir melde, ir arbeit" (13493), die Dalby alle als Fachtermini des Jagdwesens versteht, wodurch er zur folgenden Weiterführung der Jagdmetapher in den Zeilen 1393 f. gelangt: "along his path, ill-fortune had set her snares, and the baying and harrying (of her hounds)."[92] Diese Deutung Dalbys soll hier akzeptiert werden, da sie nicht nur für den gegebenen Passus sinnvoll ist, sondern auf den eigenartigen Hirsch der Minnegrotte vorausdeutet, der symbolisch als Tristan verstanden werden muß.

Worum es sich bei diesem Hirsch handelt, soll im Folgenden untersucht werden, wobei zunächst sein Erscheinen und sein Äußeres signifikant sind: Der Hirsch gehört einem Rudel Rotwild an, von dem er sich absondert, sobald Markes Jäger näher kommen:

> und an der selben stunde
> so geschieden die hunde
> einen vremeden hirz hin dane,
> der was reht alse ein ors gemane,
> starc unde michel unde blanc,
> daz gehürne cleine unde unlanc. (17291-296)

Wie in Erec handelt es sich hier wieder um einen weißen

Hirsch, ein überaus seltenes Exemplar also. Ließ Hartmann von Aue aber bei seinem Hirsch die besondere Farbe als pars prc toto genügen, so daß der Hörer damit einfach den Eindruck eines ganz besonderen Tieres gewann, so verleiht Gottfried diesem Grottenhirsch zusätzliche Attribute, die nicht unbedingt den ästhetischen Anblick verbessern. Dieser weiße Hirsch ist nämlich einerseits groß und stark, hat andererseits aber ein kleines, kurzes Geweih, weil er sein altes Geweih gerade abgeworfen hat, wie es im Frühjar geschieht, und wodurch eine eigenartig unausgewogene Gestalt entsteht.[93] Da gerade dem voll entfalteten prächtigen Hirschgeweih im populären Aberglauben von jeher eine ungeheure Bedeutung, u. a. auch im Bereich des Erotischen, zugebilligt wurde,[94] deuten diese Hornstümpfe des Grottenhirsches auf einen offensichtlichen Mangel, der das Tier zumindest als unentwickelt charakterisiert. Und um den seltsamen Anblick dieses Tieres noch absurder zu gestalten, trägt es eine Pferdemähne.[95] Gerade letztere hat der kritischen Forschung beträchtliche Schwierigkeiten bereitet,[96] denn wenn auch ein Hirsch an der Unterseite seines Halses herunterhängende Haare haben mag, die man bisweilen als Mähne bezeichnet,[97] so sind diese keineswegs so lang oder dicht wie eine Pferdemähne. Auch heißt es nicht etwa, daß die Mähne des Hirsches der eines Pferdes gleicht, sondern daß er eine Pferdemähne hat, was

also an der Oberseite des Halses anzunehmen wäre. Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß bereits in Heinrichs von Veldeke Eneide eine Pferdemähne als Vergleich vorkommt: die abstoßend häßliche Sibille hat langes, graues Haar "also eines pherdes mane."[98] Keineswegs muß man daher an groteske zoologische Rassenkreuzungen denken, wenn man die Erscheinung des Hirsches so akzeptiert, wie der Dichter sie darstellt: der Hirsch ist ein durch seine einmalige Absonderlichkeit auffallendes Tier, wobei die weiße Farbe zusammen mit dem fehlenden Geweih und der Pferdemähne das "vremede" Wesen herausstreichen sollen, das nach Gruenter zudem die "Bedeutung des Unheimlichen enthält."[99] Daß es vornehmlich die rätselhafte Fremdheit des Hirsches ist, die der Dichter betonen möchte, wird aus einem weiteren Passus deutlich. Nachdem nämlich die Hunde die Spur des Wildes verloren haben, heißt es:

> nu muote Marken sere,
> die jegere michel mere,
> daz in zem hirze also geschah,
> do man in alse vremeden sach
> beide an der varwe und an der mane. (17309-313)

Es überrascht nicht, daß gerade ein solch eigenartig-wunderliches Tier den Jäger reizen muß, und daß es Marke stört, wenn dieser Hirsch entkommt. Doch ist die Doppeldeutigkeit dieser Zeilen gleichzeitig unverkennbar: ärgert sich Marke über das, was mit diesem Hirsch passierte, so quält ihn noch eine viel größere, alles überschattende

Sorge, die ihm Tristan verursacht. Bereits durch das Attribut "vremede" ist es unschwer, eine Parallele zwischen Tristan, dem dieses Epitheton vorwiegend zukommt,[100] und dem Hirsch zu ziehen.[101] Beide nämlich sind durch ihre Sonderstellung attraktiv, beide fallen aus dem gewohnten Rahmen des Rudels, bzw. der Gesellschaft heraus. Als symbolische Deutung der weißen Farbe einerseits wird hier Tristan als der höfische Ästhet gesehen, das mangelnde Hirschgeweih mag andererseits erneut die Sterilität in der Liebe Tristans und Isoldes betonen, und als mögliche Interpretation der abstoßend häßlichen Pferdemähne soll der Zug der entarteten Wildheit in Tristan vorgeschlagen werden. Alle diese Charakteristika nämlich spielen eine Rolle in dem eigenartigen Nimbus der Fremdheit, der Tristan in diesem ganzen Werk umgibt. Die Parallelität des Gejagtwerdens ist zudem offensichtlich.[102] Die Gleichsetzung zwischen Tristan und dem Hirsch in der Grottenszene geht nämlich dadurch weiter, daß Markes Jäger bei seinem nächsten Jagdversuch ihrer beider Spuren verwechselt. Er nimmt anderntags die Hirschspur wieder auf:

> da ime der hirz des nahtes was
> gestrichen unde gevlohen vor;
> dem volget er reht uf den spor. (17340-342)

Dazwischen eingeschoben wird erzählerisch der Morgenspaziergang Tristans und Isoldes, der zu ihrer Entdeckung führt, denn vom Jäger heißt es:

der spurte in dem touwe,
da Tristan und sin vrouwe,
vor ime geslichen waren hin.
hie mite so kam er an den sin,
ez waere niwan des hirzes trat:
er erbeizete und trat uf den pfat
und volgete dem selben spor. (17419-425)

Die oben angedeutete Parallelität[103] wird hier eklatant. Das Verb "slîchen," das als weidmännischer Begriff vom Schleichweg des Rotwildes gebraucht wird,[104] hier aber für die Liebenden benutzt ist, erhärtet die Identifizierung (vgl. auch 17348). Als vermeintliche Spur des seltsamen Hirsches führt die Spur von Tristan und Isolde den Jäger zur Grotte.

Diese Parallele zwischen Tristan und dem sonderbaren Hirsch dient nicht nur zur erhellenden Einsicht in Tristans Charakter, sondern hat darüber hinausgehend die Funktion, Tristan als den Gejagten darzustellen.[105] Freilich, so wie es in dieser Szene mit dem Hirsch geschieht, daß Marke die Jagd einfach abbricht, so gelingt es auch Tristan, einem eigentlichen Fang auszuweichen. Doch wird Tristans _modus vivendi_ im wesentlichen als eine ständige Flucht gekennzeichnet. Von Anfang an wird beispielsweise durch das Bild der Wanderfalken Tristans Heimatlosigkeit betont. Und viele Szenen deuten auf eine oder die andere Art auf das Verbergen Tristans, sei es hinter Lügen, sei es in Verkleidungen, sei es das doppelte Spiel mit Isolde, und die jeweils damit verbundene Furcht vor dem Entdecktwerden.

Die Idee des zur Flucht bereiten, immer gejagten Wildes, wie sie sich mit Tristan verbinden läßt, kann als ein wesentlicher Aspekt des das Werk durchziehenden Jagdmotivs verstanden werden.

6. Zusammenfassung

Es muß nun rückblickend festgestellt werden, daß die wenigen Tiere, die es in Tristan gibt, durch die Art ihrer Auswahl und epischen Gestaltung einen Einblick in dieses Werk verleihen, der Vermutungen bestätigt, die erst vom Tierthema her ersichtlich werden konnten. Die Einsicht in Tristans ambivalentes Wesen hat deshalb so viel Gewicht, weil sie von den verschiedensten Blickpunkten aus erneut gesehen werden konnte. Tristan, der an der Oberfläche der vollendete, gebildete, höfische Mensch ist, bleibt dennoch im gesamten Werk der wunderliche Fremdling, unhöfisch in seinen brutalen Kämpfen und dem gejagten Wild vergleichbar. Und ebenfalls das Verhältnis der Liebenden konnte vom Tierthema her erhellt werden, wobei besonders Petitcreiu als Symbol der äußerlich glanzvollen, aber sterilen Liebe eine Rolle spielt. Wie bei keinem anderen der höfischen Epen fügen sich in diesem Werk alle genannten oder auch nur metaphorisch angedeuteten Tiere, sei es Drache, Eber oder Hirsch oder auch nur Falke oder Hund, zu einem einheitlichen Gesamtbild zusammen, das einen integren Bestandteil dieses vortrefflichen Kunstwerkes ausmacht.

VI

SCHLUSS UND AUSBLICK

Es soll nun versucht werden, rückblickend das Ergebnis der Untersuchung darzulegen. Es zeigte sich, daß in der Epoche der klassischen mhd. Artusepen zwischen 1180 und 1210, in der die eigentliche Tierdichtung schweigt, das Tier keineswegs ignoriert wird. In jedem der vier großen Epen, die interpretiert wurden, spielt das Tier eine nicht zu übersehende Rolle, die sich freilich wesentlich von der der Fabeltiere unterscheidet. Auch der methodische Ansatzpunkt, der durch ein Zurückgreifen auf die mittelalterliche Zoologie und die damit untrennbar verbundene Physiologus-Tradition die oft sehr komplexe Bedeutung eines Tieres im Verständnis des mittelalterlichen Publikums zu erhellen versuchte, erwies sich als ergebnisreich und konnte neue Dimensionen des Verstehens eröffnen. Denn die Symbolkraft des Hirsches etwa als des vorbildlichen Christen, das Einhorn als Sinnbild der Keuschheit oder der Eber als Signum des Ehebrechers sind dem modernen Leser nicht mehr ohne weiteres gegenwärtig, wobei jeweils auch der Hinweis notwendig erschien, daß sich die Deutung eines Tieres nicht auf eine einzige Aussage festlegen ließ sondern vielfältig schillernd bleiben mußte, bisweilen sogar voller Ambiguität.

Auch bot der Rückgriff auf die mittelalterliche Fachliteratur eine gute Hilfe zum besseren Verständnis verschiedener Gebrauchstiere, deren Verwendung im dichterischen Werk zwar nicht auf den Gebrauch allein beschränkt war, deren nähere fachliche Kenntnis jedoch von Nutzen war. Es wurde dadurch beispielsweise geklärt, welche Bedeutung der wohlgestaltete Pferdekörper für den Wert des Pferdes spielte, oder auch wie kostbar der Besitz eines edlen, gut ausgebildeten Beizvogels war, und wie die gute Handhabung eines solchen Tieres den edlen Charakter des Falkners reflektierte. Die vielfältige Anwendung des "vederspil" vor allem in der Metaphorik der höfischen Epen, die von der großen Beliebtheit der Beizjagd im Mittelalter zeugt, konnte in ihren vielfältigen Implikationen erst durch die zur Klärung herangezogenen Beizbücher verstanden werden.

Die mannigfaltigste Verwendung von Tieren wurde in Wolframs von Eschenbach Parzival festgestellt, doch konnte man auch in den Hartmann'schen Epen und Gottfrieds von Straßburg Tristan eine Vielfalt von Tieren finden. Alle Bereiche der Tierwelt, wie sie gemeinhin in der mittelalterlichen Zoologie als Fische, Vögel, Tiere, Reptilien unterschieden werden, sind in den Artusepen vertreten. Dabei wird insgesamt kaum differenziert zwischen heimischen Tieren, die dem Dichter aus eigener Erfahrung bekannt sein mögen, oder exotischen Tieren, die er nur von Erzählungen

oder aus anderen Texten gekannt haben kann. Die Unterscheidung zwischen wirklichen Tieren der Natur und fabulösen Tieren oder wirklichen Tieren mit den ihnen angedichteten fabulösen Eigenschaften kann ohnehin erst vom heutigen Standpunkt aus getroffen werden und ist vom Aspekt des mittelalterlichen Publikums aus eine künstliche Differenzierung. Zwar ließ sich bei der Erwähnung des "merwunder" in Hartmanns Erec eine ironische Distanzierung des Dichters nicht übersehen, doch gibt es gleichzeitig in jedem der vier Epen Drachen, die neben anderen Tieren mit unangezweifelter Selbstverständlichkeit beiläufig zur Sprache kommen, oder wie in Tristan sogar eine für den Helden wichtige Rolle spielen.

Von der Sicht des Tieres in diesen Artusepen allgemein muß gesagt werden, daß das Tier an keiner Stelle vermenschlicht wird; es gibt keine sprechenden oder wie Menschen handelnde Tiere. Dadurch kommt die Unterscheidung zum Tierepos oder zur Tierwelt der Fabel am deutlichsten zum Ausdruck. Ein echtes persönliches Verhältnis zwischen Mensch und Tier findet sich außer in Iwein kaum, und auch bei diesem Löwen handelt es sich nicht um eine sentimentale Anhänglichkeit, sondern eher um ein erprobtes Freundschaftsverhältnis. Eine romantische Tierliebe um des Tieres willen ist dem Mittelalter noch ganz fremd. Das Tier wird so gesehen, wie es seinem Platz in der Schöpfungsordnung

zukommt. Selbst mit der Darstellung tierischer Emotionen oder dem Aufzeigen eines verständnisvollen tierischen Empfindens bleiben die Dichter, wie gezeigt werden konnte, mit ihren Tierschilderungen jeweils im Bereich des Animalischen. Mit seiner Geste des versuchten Selbstmords kommt der Löwe der Grenze zum Menschlichen am nächsten, doch betont Hartmann gerade von diesem Löwen wiederholt, daß er seine Gefühle so ausdrückte, wie es ein stummes Tier vermag. Das andere Extrem ist Petitcreiu in Tristan, der nur noch dem Namen nach zum Tierbereich gezählt werden kann, aber, wie gezeigt wurde, eher als Tierspielzeug aufgefasst werden muß. Deshalb erscheint auch bei der Beschreibung dieses Hündchens das Phantastische in der Schilderung des Äußeren am ausgeprägtesten, doch läßt es sich auch bei der Pferdebeschreibung in Erec als Ausdruck des bedeutungsvollen Tieres feststellen.

Als die markantesten, weil strukturell akzentuierten Tiere der klassischen Artusepen wurden neben Enites Pferd der thematisch wichtige Löwe Iweins, die Gralspferde in Parzival und der Drache in Tristan angesehen. Diesen Tieren sind nicht nur die ausführlichsten Beschreibungen gewidmet, sondern ihr symbolischer Bezug auf die jeweils mit ihnen verbundenen Charaktere ist auch durch ihre exponierte Stellung evident. Was die zahlreichen anderen Tiere der klassischen Artusepen betrifft, so war eine

solche Verbindung zur Struktur oder Textur des Werkes oder der Symbolbezug auf Charaktere zunächst weniger eklatant. Doch vermochten die Interpretationen, die jeweils den engen und weiteren Textzusammenhang mit berücksichtigten,zu zeigen, daß jedes Tier, das in der epischen Handlung auftritt, eine besondere poetische Funktion und einen durch den unmittelbaren Textzusammenhang determinierten Symbolbezug hat. Sei es der weiße Hirsch in Erec, der durch die beiläufige Art seiner Erwähnung ironisch die passive Stellung des Königs beleuchtet; seien es die den Artusritter beängstigenden Auerochsen in Iwein, die den krassen Gegensatz zwischen der Realität der Außenwelt und der entrückten Artuswelt anschaulich darstellten; sei es der Schwan Loherangrins in Parzival, der die Mission des jungen Gralsherrn vielsagend andeutet, ohne sie bekanntzumachen; und sei es schließlich der wunderliche Hirsch in Tristan, dessen eigenartige Fremdheit und Verfolgung einen doppelten symbolischen Bezug auf den Helden sehen ließ--so haben alle Tiere, die in der dichterischen Wirklichkeit des Epos auftreten, eine ihnen eigene Funktion, wie in Einzelheiten dargelegt werden konnte.

Doch gibt es daneben noch die viel größere Zahl der Tiere in der Ornamentik, Heraldik und Metaphorik der Dichtung. Die ornamental erwähnten Tiere sind in diesen Dichtungen nicht sehr zahlreich. In der Kleidung ist es

meist der Wert des dabei verwendeten Tieres, der den Träger auszeichnet, während es bei der Beschreibung eines Zeltes oder etwa der Satteldecke Enites sogar um eine kosmische Ausweitung des Geschilderten mit der Funktion der Bedeutungserweiterung geht. Durch die Tiere der Heraldik konnten Einblicke in die charakterlichen Eigentümlichkeiten der Wappenträger gewonnen werden. Die weitaus größte Gruppe der Tiere, wenn man deren Verwendung zahlenmäßig überblickt, findet sich in Metaphern und Vergleichen, wobei jedoch die Hartmannschen Epen als überaus gemäßigt im Gebrauch der Tierbilder, der Parzival Wolframs dagegen als das weitaus bilderreichste Werk erachtet werden müssen, was freilich unmittelbar mit den Stilunterschieden dieser Dichter zusammenhängt.

Als Funktion der Tiermetaphern und -vergleiche konnten folgende genannt werden, die rückblickend zusammengefasst werden sollen: die Tiermetapher erklärt die hervorragenden Charaktermerkmale einer Einzelfigur des Epos, wie beispielsweise an der Charakterisierung Keiis in Iwein und auch in Parzival gezeigt wurde; die Metapher beleuchtet das Verhältnis mehrerer Charaktere zueinander, wie an dem vornehmlich bildlich dargestellten stark erotischen Liebesverlangen zwischen Erec und Enite deutlich wurde; die Metapher vermag es, eine Situation mit nur einem Wort zu klären, die sonst langer Beschreibung bedürfte, wie es

beispielsweise bei der Hund-Schlange-Bezeichnung für die beiden Verräter an Markes Hof ersichtlich war; die Tiermetapher nimmt außerdem teil an der Motivik des Epos, wie es mit dem Bild Tristans auf der "strichweide" gefunden wurde. Außer einer solch unmittelbaren Funktion ließ sich für viele Metaphern ein stimmungsbildendes Moment feststellen, sei es eine vertiefende Deutung der dichterischen Aussage, wie im Turteltaubenbild der verlassenen Belakane, wo die Metapher den Eindruck der echten Verlassenheit bedeutend unterstreicht, oder sei es eine kontrastschaffende Tiermetapher, die etwa durch ihre Inkongruenz ein humoristisches Element in eine düstere Stimmung einführt, wie es u. a. beim Huhnvergleich des Riesen in <u>Erec</u> der Fall ist. Abschließend kann festgestellt werden, daß alle Metaphern der klassischen Artusepen durch ihre spezifischen Funktionen jeweils dichterisch ins Gesamtwerk integriert sind.

Ähnliches konnte von den Tierträumen, die in den Interpretationen untersucht wurden, ausgesagt werden. Sie dienen vornehmlich zur Erhellung der Persönlichkeit des Träumers, auch wenn damit gleichzeitig verschiedene Situationen erhellt wurden. Der aufschlußreichste, weil dem wachenden Bild der Träumerin auf den ersten Blick widersprechendste Tiertraum ist der Tagtraum Herzeloydes, der einen ungeahnt tiefen Einblick in ihren Charakter ver-

leiht, welcher sich im Verlauf der Handlung bestätigt.

Eine konzentrierte Anhäufung abstoßender Tiervergleiche begegnete jeweils bei der Schilderung der monströsen Menschen, des Wilden Mannes in Iwein also und des Geschwisterpaares Cundrie und Malcreatiure in Parzival. Sie interessierten vom Thema her weniger wegen ihrer abschreckenden Häßlichkeit, als wegen ihrer mit Hilfe tierischer Züge geschilderten Erscheinung. Dadurch schienen sie an der Grenze zum Tierischen zu stehen, doch blieben sie noch als Menschen glaubwürdig und überzeugend.

Dieser Aspekt der dichterischen Glaubwürdigkeit aber ist es, der Erec, Iwein, Parzival und Tristan vom Tierthema aus markant von der großen Zahl der übrigen mhd. Artusepen unterscheidet. Ein kurzer ausweitender Blick auf diese Epigonenepen wird den hohen künstlerischen Wert der klassischen Artusepen am besten erhellen. Unter Epigonen sind hier nicht nur die zeitlichen Nachläufer der großen Dichter gemeint, sondern die an künstlerischem Wert vergleichsweise geringeren Werke, die sich teilweise chronologisch nicht unterscheiden. Verallgemeinernd können die folgenden charakteristischen Merkmale für die Behandlung der Tiere in den Epigonenwerken herausgestellt werden: Exotische und phantastische Tiere werden in Zahl, Handlungen und Aussehen märchenhaft gesteigert; neben den Monstren gibt es eine Fülle von Zwitterwesen; es finden sich sogar

Metamorphosen, und etwaige Symbolzüge schließlich werden eindeutig expliziert. Diese typischen Züge sollen an Hand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Die Zahl der exotischen Tiere wird erweitert, denn neben Löwen, Tigern, Panthern, Affen und feuerfesten Salamandern begegnet man nun vielfach Elefanten, Kamelen, Dromedaren, Einhörnern, Leoparden, Krokodilen und sprechenden Papageien. Das Phantastische wird märchenhaft, wenn beispielsweise in Ulrichs von Türheim Tristan ein elsternfarbenes Reh als Liebesbote Ysoldes handelt, wobei ihm nicht nur die Überbringung wertvoller Gegenstände zugetraut, sondern auch die Gabe verstandesmäßiger Unterscheidung vorausgesetzt wird.[1] Vor allem eignen sich die ohnehin die Phantasie ansprechenden Vertreter der fabulösen Tierwelt zu weitgehenden imaginären Ausweitungen. So fehlt in keinem der größeren Epen der Drache, sei er "serpant," "trachen," "lintwurm" oder einfach "wurm" genannt. Einer der eindrucksvollsten begegnet in Wirnts von Grafenberg Wigalois, "der grôze wurm Pfetân," der mit grünen Schuppen, einem Rückgrat aus Krokodilszacken, einem Hahnenkamm und dem für den späteren Fraß in seinem gebogenen Schwanz aufgespeicherten Futter in Form von vier Rittern geschildert wird.[2] Auch Lancelot tötet eigenhändig "den gruselichsten trachen und den bösten,"[3] während Gawein im gleichen Werk einen Drachen sieht, aus

dessen Rachen 500 Drachenkinder entschlüpfen, die der Drache gleich darauf wieder verschlingt (Lancelot, II, 129 f.). Der Drache in Heinrichs von dem Türlîn Diu Crône, den der Dichter "wurm" oder auch "tarrant" nennt, hat bereits Hunderte von Rittern getötet, bevor Gawein erfolgreich gegen ihn kämpft, denn, wie es vom Drachen heißt, "sîn wîter kinnebacke / Verslünde wol zwelf man."[4] Im Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven schließlich besitzt einer der Charaktere, Valerin, ein Gegner des Königs Artus, einen ganzen Drachenhain ("ein würmegarte"), dessen abschreckende Bewohner ihm Schutz bieten.[5] Aus dem fabulösen Vogel Greif, der oft in den Epigonenepen als furchterregender Goldhüter auftaucht, wird im Jüngeren Titurel eine phantastische, Jules Verne vorausnehmende Erzählung gestaltet: zwei Boten berichten von einem selbstkonstruierten Flugzeug, das sie aus Indien in den Westen brachte. Sie hatten Greifen einen ganzen Elefanten zum Fraß angeboten, woraufhin die Greifen imstande waren, einen Kasten mit Roß und Mann, den man zwischen den beiden Vögeln befestigt hatte, im Non-Stop-Flug über die ausgedehntesten Entfernungen zu befördern.[6] Im gleichen Epos findet man, wie der durch seinen Blick tötende Basilisk im Kampf ausgenutzt werden soll, aber durch Spiegel auf des Gegners Fahnen dem eigenen Heer zum Schaden wird (Jüngerer Titurel, ed. Hahn, 3930 ff.).

Die wildesten Auswüchse der dichterischen Phantasie

begegnen in der Gestaltung von Zwitterwesen. Hat man bei Hartmann von Aue "merwunder," und findet man bei ihm und Wolfram von Eschenbach monströse Gestalten, die menschlich sind, aber ans Tierische grenzen, so werden in den Epigonenwerken die Grenzen zum Tierbereich hin und innerhalb der einzelnen Tierarten skrupellos überschritten. Was sich bei der Beschreibung gerade dieser Zwitterwesen ausprägt, ist eine grenzenlose Freude an der Darstellung des Häßlichen. So liest man in der Crône (980 ff.) von einem pegasusartigen Pferd mit Adlerflügeln, der Größe eines kastilischen Rosses, das hinten wie ein Delphin geformt ist.[9] Es entspricht in seiner eigenartigen Gestalt seinem Reiter, einem Zwergritter mit einer Sirenenstimme, einer Schuppenhaut, mit Haaren "sam visch vlozzen" und Augen so groß "als ein strûzes ei" (Crône, 934 ff.). Doch sind diese beiden Geschöpfe bei weitem nicht die phantastischsten dieses Epos. Gawein verfolgt beispielsweise einen hundeköpfigen wilden "wazzerman," der mit Nattern und Schlangen behangen ist und eine Jungfrau geraubt hat. Als Gawein ihn verwundet, um die Jungfrau zu retten, kommt eine große Schar gräßlicher "waltgesellen" diesem "tiuvels kint" zu Hilfe (Crône, 9158 ff.). Im Bunde mit dem Wassermann ist ein "wildez wìp," das an Gawein Rache übt. Ihre nackte Gestalt ist in allen grotesken Einzelheiten mit einer Fülle von Tiervergleichen geschildert. Gawein begegnet auch

wiederholt seltsamen wilden Geschöpfen, die der Dichter "unkunder" nennt, und von denen er an einer Stelle sagt: "Natûre hât an ime gespart / Alle menschlîch art." (Crône, 19656 f.) So findet man in allen Epigonenepen neben grauenhaften Ungeheuern[7] auch gutartige, obwohl deren Anblick nicht weniger abstoßend ist. Zu letzteren muß man das "merwunder" in Wigamur zählen, das den Helden raubt und ihm--obwohl es selbst nicht menschenähnlich aussieht--eine ausgezeichnete höfisch-ritterliche Ausbildung angedeihen läßt.[8] Auch das Meerungeheuer "Bestia defunde" gehört zu den weniger gefährlichen Monstren, weil es im Jüngeren Titurel mit seinem "schum" den schwer verwundeten Tschionatulander heilt.[9] Im gleichen Werk wird als Mutter des Königs Eralapius eine "mer minne" genannt, wodurch er selbst noch die Fischsprache verstehen kann (ed. Hahn, 5268 ff.). Seejungfrauen scheinen meistens den Menschen freundlich gesinnt zu sein in diesen Epen, wie es beispielsweise in Zatzikhovens Lanzelet (vgl. 180 ff.) und besonders an der Gestalt der Jungfrau vom Lack im Lancelot (passim) ersichtlich ist. Neben zahlreichen Monstren, bei denen sich tierisch-menschliche Züge unterschiedslos vermischen, gibt es zentaurische Zwittergestalten. Wirnt von Grafenberg etwa schildert "ein vremdiu crêatiure" mit einem Pferdehinterteil und einem Mannesoberkörper, der allerdings hundsköpfig ist (Wigalois, 6933 ff.),

während das schreckliche Ungeheuer Vulgan in Des Pleiers Garel außer seiner Fischhaut als Meereswunder auch als "halbez ros und halbez man" geschildert wird.[10]

Die Mehrzahl dieser grotesken Gestalten beherrschen die menschliche Sprache, gehören also insofern noch dem Bereich des Menschlichen an. Doch kommt es sogar vor, daß ein Tier, wie etwa der grimme Drache in Zatzikhovens Lanzelet, die Ritter mit menschlicher Stimme anspricht. In diesem Fall handelt es sich um Elidia von Thule, eine verwandelte Königstochter, die durch Lanzelet von ihrem Drachenkörper befreit wird und sofort ihre ursprüngliche Gestalt erhält (Lanzelet, 7847 ff.). Damit wird das Phänomen der Metamorphosen angeschnitten, die--während sie in Hartmanns Famurgan-Erzählung als sehr distanzierte Ereignisse nur kurz gestreift werden--häufig in den Epigonenepen anzutreffen sind. Im Prosa-Lancelot (II,58 ff.) entführt die Seejungfrau die beiden Söhne des bösen Königs Claudas in der Gestalt zweier Windhunde, was der Erzähler als "gauckel" bezeichnet. In der Crône (13011 ff.) verwandelt sich Gansguoter vor Gaweins Augen in ein Ungetüm. Und in Wigalois (4626 ff.) endlich gibt es ein Leopardengespenst mit einer Krone, das sich später als der verstorbene Burgherr der Burg Korntin vor Gwigalois' Augen entpuppt. Das so vermenschlichte Tiergespenst überreicht dem Helden eine Blüte, mit deren Hilfe er den Drachen be-

siegen kann.

Mit nur ganz seltenen Ausnahmen werden alle diese fabulös-märchenhaften Züge in den Epigonenepen ohne jegliche ironische Distanzierung oder auch ohne hintergründige Bedeutung erzählt. Gibt es aber in den Tierdarstellungen dieser Werke einen gelegentlichen symbolischen oder allegorischen Bezug, so wird dieser meist vom Dichter selbst expliziert. Und in diesem letzten Charakteristikum, das an Hand einiger Beispiele betrachtet werden soll, differieren die arthurischen Epigonenepen künstlerisch am deutlichsten von den vier klassischen Werken. Im Wartburgkrieg (und in Lohengrin wiederaufgenommen[11]) erzählt Klingsor von einem "ezidemôn," dessen gutem Rat sich ein Kind widersetzt, das lieber den Anweisungen "eins luhses" folgt; danach kommt sogleich die Erklärung: "dîn engel ist Ezidemôn" und "der luhs den tiufel tiutet."[12] Handelt es sich hier noch um ein Rätsel, dessen Auflösung man erwarten mag, so kann man die zweimalige direkte Deutung des Schwans in Lohengrin (67 und 78) als Engel nicht künstlerisch rechtfertigen. Oder Albrecht spricht im Jüngeren Titurel (ed. Wolf, II, 2798) von dem "tracken an der helle grunde," womit er das Meeresungeheuer deutet; ähnlich wie ein Leopard, der im Nüwen Parsifal erscheint, als "tüfel" erkannt wird.[13] Am besten kommt es wohl im letzten hier ausgewählten Beispiel zum Ausdruck, was mit

der Ausdeutung des Symbolgehaltes gemeint ist: Im Tristan Ulrichs von Türheim begegnet dem Leser eine Schilderung des Hündchens Petitcreu, die es unverhohlen in seiner Ersatzstellung für Tristan zeigt; es sitzt auf Ysoldes Schoß, wird von ihr geherzt und geküßt und dann sogar direkt im Vergleich zu Tristan gesehen, als Ysolde zu ihm sagt: "Wenne sol ich den herren din / Sus kussen und truten!" (1242 f.) Gerade wenn man im Vergleich an die Schilderung Petitcreius durch Gottfried denkt, der einen komplexen Symbolgehalt andeutete, wird hier offensichtlich, wie die direkte dichterische Explikation eines möglichen verdeckten Bedeutungsgehaltes den ästhetischen Anspruch einer solchen Dichtung beeinträchtigt.

Es kann hier also zusammenfassend zu den arthurischen Epigonenepen gesagt werden, daß sie durch die größere Beanspruchung der exotischen Tierwelt, durch die weitreichendere Ausgestaltung des Phantastischen und durch die große Anzahl grotesker Zwitterwesen stark märchenhafte Züge angenommen haben. Die Glaubwürdigkeit ihrer Tierdarstellungen wird sowohl durch die Maßlosigkeit der Phantasiegeschöpfe als auch vor allem durch die Metamorphosen in Frage gestellt. Die ästhetische Anspruchslosigkeit dieser Werke konnte besonders durch den Mangel an symbolträchtigen Tierschilderungen oder -vergleichen festgestellt werden.

Von einem solchen vergleichenden Überblick aus kann

rückschauend verdeutlicht werden, wie in den klassischen Werken Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds das Tier in das Gesamtkunstwerk ästhetisch integriert erscheint. Der maßvolle Gebrauch des Phantastischen--nicht um seiner selbst willen, sondern jeweils mit bestimmter Funktion--die Andeutungen von Symbolbezügen der Tiere, das Auftreten der Tiere an strukturell markanten Textstellen, neben den ästhetisch ansprechenden Tiermetaphern, überzeugen den Leser erneut vom hohen künstlerischen Wert dieser klassischen Artusepen.

Liste der Abkürzungen

afrz.	altfranzösisch
Arch. Cant.	Archaeologia Cantiana
Arch. Neophil.	Archivum Neophilologicum
Archiv	Archiv für das Studium der neueren Sprachen
Arv.	Archiv für Völkerkunde
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
AUMLA	Journal of Australasian Universities of Languages and Literature Association
Beiträge	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Halle und Tübingen)
BNL	Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur
DDM	Deutsche Dichtungen des Mittelalters
DPh	Deutsche Philologie
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
DVJS	Deutsche Vierteljahresschrift
EG	Etudes Germaniques
Euph.	Euphorion
FMAS	Frühmittelalterliche Studien
Germ.	Germania
GLL	German Life and Letters
GR	Germanic Review
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Gym.	Gymnasium
IF	Indogermanische Forschungen
Med. Aev.	Medium Aevum
Med. Stud.	Mediaeval Studies (Toronto)
mhd.	mittelhochdeutsch
MLQ	Modern Language Quarterly
MLR	Modern Language Review
MP	Modern Philology
MPL	Migne Patrologia Latina
MSB	München, Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften
Neophil.	Neophilologus
Phil.	Philologus
Phil. Quart.	Philological Quarterly
PMLA	Publicationof the Modern Language Association of America
Rev. Arch.	Revue Archéologique
Rev. Celt.	Revue Celtique
RLC	Revue de Littérature Comparée
RN	Romance Notes
Rom.	Romania
RF	Romanische Forschungen

SchM	Schweizer Monatshefte
Spec.	Speculum
Sym.	Symposium
WW	Wirkendes Wort
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdB	Zeitschrift für deutsche Bildung
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfrPh	Zeitschrift für romanische Philologie
ZfV	Zeitschrift für Volkskunde
ZfvL	Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte

FUSSNOTEN

1. Fußnoten zur Einleitung

[1]SchM, XLVII (1966), 694.

[2]Ibid.

[3]Vgl. Florence McCulloch, Mediaeval Latin and French Bestiaries (Chapel Hill, 1962), pp. 15-44; und Max Wellmann, "Der Physiologus: eine religionsgeschichtlich-naturwissenschaftliche Untersuchung," Phil.-Suppl. Band, XXII (1930-31), 1 f.

[4]Vgl. T. H. White ed., The Bestiary (New York, 1960), p. 232.

[5]Vgl. neben McCulloch, Bestiaries, und Wellmann, "Physiologus," Friedrich Lauchert, Geschichte des Physiologus (Straßburg, 1889); Emil Peters, Der griechische Physiologus und seine orientalischen Übersetzungen (Berlin, 1898).

[6]Vgl. besonders die gründlichen Ausführungen von McCulloch, Bestiaries, pp. 21-44, und Wellmann, "Physiologus," 2.

[7]Vgl. McCulloch, Bestiaries, pp. 37 und 78.

[8](Tübingen, 1959).

[9](München, 1966).

[10](Berlin, 1966).

[11](Leipzig, 1909).

[12](Graz, 1894).

[13]Gym., LVII (1950), 201-218.

[14]Vgl. z. B. "Chaucer and the Unnatural History of Animals," Med. Stud., XXV (1963), 367-372, und "'Owls and Apes' in Chaucer's Nun's Priest's Tale, 3092," Med. Stud., XXVIII (1965), 322-325.

[15]Euph., LI (1957), 302-307.

[16] AUMLA, XXV (1966), 33-56.

[17] (Berlin, 1965).

2. Fußnoten zu Erec

[1] Vgl. Matthias Lexer, Mhd. Handwörterbuch (Leipzig, 1872), II, 463 f. Die von Lexer für "rîten" gegebene Bedeutung sollte deshalb nicht in erster Linie "sich fortbewegen, aufmachen, . . . fahren" sein, denn das Reiten ist unbedingt die Grundbedeutung dieses Verbes.

[2] Hartmann von Aue, Erec, ed. Albert Leitzmann, 3. Auflage Ludwig Wolff (Tübingen, 1963). Auf diesen Text wird von jetzt ab innerhalb dieses Kapitels durch einfache Zeilenangaben Bezug genommen.

[3] Vgl. Edward A. Armstrong, The Folklore of Birds (London, 1958), pp. 71-73, und Hans Messelken, Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur, (diss., Köln, 1965), pp. 42 und 51-53.

[4] Das Wort Turnier wird in dieser Arbeit allgemein als die Bezeichnung für den ritterlichen Zweikampf benutzt, da im Rahmen dieser Untersuchung eine genaue Differenzierung zwischen "kampf," "tjost," "turnier" und "strît" nicht notwendig erscheint.

[5] Ed. Mario Roques (Paris, 1955). Auch dieser Text wird nunmehr innerhalb der Arbeit selbst zitiert.

[6] Von Falken, Hunden und Pferden, ed. Kurt Lindner (Berlin, 1962), II, 103 f. Diese vortreffliche Übersetzung von Heinrich Münsinger wird innerhalb dieser ganzen Arbeit als Albertus Magnus-Text zitiert.

[7] Der ältere Name Walwan mag hier zum Zweck der Alliteration gewählt sein.

[8] Vgl. Jan de Vries, Altgermanische Religionsgeschichte (Berlin, 1956-57), § 383.

[9] Ibid., § 254.

[10] Vgl. u. a. Plinius, Natural History, ed. H. Rackham et al. (London, 1938-62), VIII. LXIV. 154; Hugo von St. Viktor, De bestiis et aliis rebus, MPL, CLXXVII, 91;

Vincentius Bellovalensis, Speculum naturale (1624; facs. repr. Graz, 1964), cols. 1352 f.

[11]Vgl. Petrus W. Tax, "Studien zum Symbolischen in Hartmanns Erec: Erecs ritterliche Erhöhung," WW, XIII (1963), 282, für die weitreichende Symbolträchtigkeit der roten Farbe.

[12]"Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult," ZfV, XI (1901), 406 f.

[13]Altgermanische Religionsgeschichte, § 258.

[14]Nach Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik (München, 1960), I, § 438, erreicht der Erzähler mit diesem Stilmittel "die Aufpeitschung der Affekte des Publikums."

[15]Vgl. George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art (New York, 1959), p. 5: "Ermine. This small animal, because of the whiteness of its fur und the legend that it preferred death to impurity, is used to symbolize purity." Anthony van der Lee, Der Stil von Hartmanns Erec (Utrecht, 1950), p. 21, unterläuft bei der Interpretation dieser Stelle ein Fehler: er meint, das "Bild des Hermelins" sei in Erec 1427 angewandt, "um die Farbe der menschlichen Haut zu bezeichnen."

[16]Vgl. Gerhard Eis, "Ein Merkspruch von den Kennzeichen eines guten Pferdes," in Mélanges de Linguistique et de Philologie (Paris, 1959), pp. 133 f.

[17]Vgl. Eis, Mélanges, p. 131.

[18]Etymologiarum sive Originum Libri XX, ed. W. M. Lindsay (Oxford, 1911, repr. 1957), XII. i. 45: "In generosis equis, ut aiunt veteres, quattuor spectantur: forma, pulchritudo, meritum atque color." Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 92, wiederholt Isidors Feststellung fast wörtlich.

[19]Von Falken, Hunden und Pferden, II, 99-101.

[20]Im afrz. Werk wird u. a. hier das Bild des Leoparden auf einem Teppich geschildert, das in Erec ganz ausgelassen ist:

> Erec s'asist de l'autre part
> sor une ymage de liepart,
> qui el tapiz estoit portraite. (Erec et Enide, 2629-31)

[21]*Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* (Paris, 1923), p. 85.

[22]Diese *Erec*-Stelle:

ir was als der sêle
der von Michâêle
wirt der hellewîzerât,
diu lange dâ gebûwen hât, (3650-53)

könnte mit dem "St. Michaelis-Pferd," dem altdeutschen Namen für die Totenbahre verglichen werden, von dem Negelein, *ZfV*, XII, 379, spricht.

[23]*Hartmann von Aue* (Halle, 1933-38), I, 97. Und vgl. auch Heinz Stolte, "Der *Erec* Hartmann von Aues," *ZfdB*, XVII (1941), 297, und M. Huby, "L'approfondissement psychologique dans *Erec* de Hartmann," *EG*, XXII (1967), 15 f.

[24]*Les arts poétiques*, p. 61.

[25]Ibid., p. 75.

[26]Hinweis bei Faral, ibid., und Lausberg, *Handbuch*, § 246.

[27]*Rhetores Latini Minores*, ed. Karl Felix von Halm (Leipzig, 1863, repr. Frankfurt/Main, 1964), p. 556.

[28]Ibid. pp. 556 f.

[29]Vgl. Daphne Machin Goodall, *Horses of the World* (New York, 1967), p. 172: *Equus Przevalskii*, "the wild horse of the Mongolian steppes, exists in much the same form today as it did in the Ice Age. These horses . . . are considered to be part ancestors of all breeds of horses . . . . Colour and characteristics: Shades of dun, ranging from cream to red . . ., dorsal stripe . . . ."

[30]*Von Falken, Hunden und Pferden*, II, 101.

[31]Ibid., pp. 101 f.

[32]*Über Hartmann von Aue* (Graz, 1894), p. 320.

[33]*Roß und Reiter* (Leipzig, 1872), II, 134.

[34]"Strukturprobleme des mittelalterlichen Romans," *WW*, X (1960), 337.

[35]"Studien zum Symbolischen in Hartmanns *Erec*: Enites Pferd," *ZfdPh*, LXXXII (1963), 32.

[36] Jähns, Roß und Reiter, I, 55.

[37] Buch der Natur, ed. Franz Pfeiffer (Stuttgart, 1871, repr. Hildesheim, 1962), p. 136.

[38] ZfdPh, LXXXII, 41.

[39] Jähns, Roß und Reiter, I, 284, weist darauf hin, daß Pferdefarben und -typen traditionell mit den vier Elementen verglichen werden.

[40] Schönbach, Über Hartmann, p. 332; Otto Batereau, Die Tiere in der mhd. Literatur, (diss., Leipzig, 1909), p. 13.

[41] Vgl. Isidor, Etymologiae, XIII. iii. 1-2; Johannes Scotus Erigena, Über die Eintheilung der Natur, ed. Ludwig Noack (Leipzig, 1870), p. 14; Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1209-1214; Bartholomäus Anglicus, Mediaeval Lore, ed. Robert Steele (New York, 1966), p. 23; Megenberg, Buch der Natur, p. 68; Meinauer Naturlehre, ed. Wilhelm Wackernagel (Stuttgart, 1851), pp. 8 f.

[42] Etymologiae, XIII. iii. 3.

[43] Vgl. Über Hartmann, p. 332.

[44] MPL, CCX, 437 f.

[45] Rabanus Maurus, Allegoriae in universam sacram Scripturam, MPL, CXII, 906, sagt ganz direkt: "Draco est diabolus, ut in Apocalypsi: 'Michael et angeli ejus praeliabantur cum dracone,' et Christus et ministri ejus cum diabolo." Und vgl. Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 72: "Huic draconi assimilatur diabolus, qui est immanissimus serpens."

[46] Die Bibel nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers (Stuttgart, 1962), vgl. Is. 14:29 und 30:6.

[47] Natural History, IX. iv. 10.

[48] Buch der Natur, p. 239.

[49] Vgl. 7493-7526, und vgl. dazu auch Paul Salmon, "The Wild Man in Iwein and Medieval Descriptive Technique," MLR, LVI (1961), 522, ein grundlegender Artikel über die Erzähltechnik.

[50] ZfdB, XVII (1941), 297.

[51]*EG*, XXII, 15 f.

[52]*Handbuch*, § 645.

[53]Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19. Auflage Walter Mitzka (Berlin, 1963), p. 72: das nhd. Wort entwickelte sich aus mhd. "sparwaere," das seinerseits aus "sparwaro 'Sperlingsaar'" entstanden ist.

[54]Vgl. *Die deutsche Habichtslehre: das Beizbüchlein und seine Quellen*, ed. Kurt Lindner (Berlin, 1964), p. 321.

[55]Vgl. David Dalby, *Lexicon of the Medieval German Hunt* (Berlin, 1965), p. 212.

[56]*Von Falken, Hunden und Pferden*, II, 69.

[57]Vgl. ibid., p. 71.

[58]Ed. A. E. H. Swan (Groningen, 1937).

[59]R. M. Kloos, "Kaiser Friedrich II.: Literaturbericht 1950-56," *Traditio*, XII (1956), 452.

[60]Vgl. Lindner ed., *Habichtslehre*, p. 15, FN 4.

[61]Vgl. ibid., pp. 15 f. und Dalby, *Lexicon*, p. 212.

[62]*Buch der Natur*, p. 207.

[63]*Tierleben: Kleine Ausgabe* (Leipzig, 1934), III, 139.

[64]Vgl. Kurt Ruh, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters* (Berlin, 1967), p. 116, der meint, daß sowohl Capellanus als auch Chrétien am Hofe der Marie de Champagne mit dieser Geschichte bekannt wurden.

[65]*accipiter* ist der umfassende Begriff für Habichte allgemein, während *accipiter nisus* speziell für Sperber verwendet wird. Es scheint aber der Fall zu sein, daß die Differenzierung zwischen den beiden Beizvogelarten nicht immer scharf durchgeführt wurde (vgl. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, p. 72), weshalb der von Capellanus hier erwähnte Vogel auch ohne Schwierigkeiten als Sperber verstanden werden kann.

[66]*De Amore*, ed. E. Trojel (München, 1964), II. 8.

[67] Vgl. William Albert Nitze, "The Romance of Erec, Son of Lac," MP, XI (1914), 450 f., für eine Liste solcher Beispiele.

[68] Unter den bekanntesten Beispielen im Mhd. findet sich das "Ich zôch mir einen valken . . .," Des von Kürenberg (Vgl. Minnesangs Frühling, eds. Karl Lachmann et al. (Leipzig, 1940), p. 334, Anm. zu 9, 33; und Krimhilds Traum im Nibelungenlied, ed. Karl Bartsch, 17. Auflage Helmut de Boor (Wiesbaden, 1963), I. 13 und 19.

[69] Carl Wesle, "Das Falkenlied des Kürenbergers," ZfdPh, LVII (1932), 209-13, betont bereits den erotischen Inhalt der mittelalterlichen Falkenmetaphorik. Und vgl. "Der Ritter und der Falke," in Gesta Romanorum, trans. Ilse und Johannes Schneider (Berlin, 1968), pp. 159 f.: Ein Ritter vernachlässigt wegen eines Falken seine Geliebte, die dem Falken dann in heller Eifersucht den Kopf abreißt.

[70] Jacob Grimm, "Die Falkenjagd," in Geschichte der deutschen Sprache (Leipzig, 1853), p. 31.

[71] Von Falken, Hunden und Pferden, II, 68.

[72] Physica, MPL, CXCVII, 1297.

[73] In diesem Zusammenhang kommt eine solche Metapher bei Chrétien nicht vor, erscheint aber als Sperbermetapher mit vergleichbarem Inhalt an späterer Stelle (vgl. Erec et Enide, 2027 ff.).

[74] Vgl. Dalby, Lexicon, p. xxx, der einige unbedeutende mhd. Werke anführt, wo diese Metapher auftritt.

[75] Ed. Heinrich Rückert (Quedlinburg, 1858), 2840: der Kaiser wird im Angriff gegen die ungarischen Heiden "reht alse ein habech der eines reigers gerte" geschildert, was ein diesem starken Raubvogel durchaus adäquater Vergleich ist.

[76] The Art of Falconry trans. and ed. Casey A. Wood et al. (London, 1955), p. 112.

[77] Habichtslehre, ed. Lindner, p. 101

[78] Vgl. Von Falken, Hunden und Pferden, II, 69 f.

[79]Van der Lee, Stil, p. 21, verkennt die komplexen Implikationen dieser Metapher, die er ohne Stellenwert und Funktion behandelt. Er charakterisiert sie als einen "sehr derben Vergleich" und fatal. J. C. W. C. de Jong, Hartmann von Aue als Moralist in seinen Artusepen (Amsterdam, 1964), p. 50, interpretiert in der gleichen Richtung; das Bild sei "der keuschen und anstandsvollen Natur (Hartmanns) nicht gemäss."

[80]Vgl. Dalby, Lexicon, p. 154.

[81]Ibid., pp. 73-75.

[82]Ibid., p. 75.

[83]Ibid.

[84]De arte, I, 6.

[85]MPL, CXCIX, 592.

[86]Lexicon, p. 240.

[87]Vgl. "Gereint Son of Erbin," trans. Gwyn and Thomas Jones (London, 1963), pp. 241 f.

[88]Vgl. dazu C. Minis, "Die Bitte der Königin und das Hirschkopf- oder Kußmotiv in Erec," Neophil., XXIX (1944), 154-58, der die Frage erwähnt, ob das eine oder das andere Motiv das ältere ist.

[89]Vgl. Ruh, Epik, pp. 119 f.

[90]in: The Works of Aristotle, eds. J. A. Smith und W. D. Ross (Oxford, 1910), IV. 488b. 15.

[91]Ibid., 611b. 25 ff.

[92]Natural History, VIII. L. 114.

[93]Ibid., VIII. L. 117.

[94]Etymologiae, XII. i. 19.

[95]Ibid., XII. i. 18.

[96]Der altdeutsche Physiologus, ed. Friedrich Maurer (Tübingen, 1967). Auf diese Ausgabe wird innerhalb der gesamten Arbeit im Text selbst Bezug genommen.

[97] *De bestiis*, MPL, CLXXVII, 64. Jacobus a Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Th. Graesse (1890; repr. Osnabrück, 1965), cap. XXX, p. 142, enthält in der St. Julianslegende auch einen Hirsch, der Christus repräsentiert.

[98] *Altgermanische Religionsgeschichte*, § 257.

[99] *Tierleben*, IV, 542.

[100] *Natural History*, VIII. L. 117.

[101] Vgl. *Eruditionis didascaliae libri VII*, MPL, CLXXVI, 761 f.

[102] Dalby, *Lexicon*, p. 214, erklärt zu "spiez": "The most common use of the hunting-spear was against boars, certainly the most dangerous form of hunting in the Middle Ages."

[103] *De naturis rerum*, ed. Thomas Wright (London, 1863), pp. 252 f.: "Odorinsecorum delectabilis latratus amplius delectat aures magnatum quam instrumentorum musicorum harmonia dulcis."

[104] Vgl. Dalby, *Lexicon*, p. 234; er nimmt "the realistic description of Guivreiz' hunting-park" als Beweis für den Wildbestand im damaligen Deutschland, was nicht ohne weiteres gerechtfertigt erscheint.

[105] Schönbach, *Über Hartmann*, pp. 185 f., führt diese Stelle in *Erec* auf die im Mittelalter sehr beliebten *Metamorphosen* Ovids zurück, besonders auf die Erzählung der Circe; Schönbach glaubt die Verbindung deshalb zu sehen, weil in Ovid auch von "zaubern" und "entzaubern" die Rede ist. Es soll hier noch zusätzlich auf die Lykanthropie verwiesen werden, in der auch dauernde Verwandlungen und Rückverwandlungen üblich waren, vgl. Rudolf Leubuscher, *Über die Wehrwölfe und Thierverwandlungen im Mittelalter* (Berlin, 1850).

[106] Dieser ganze Exkurs über Famurgan ist eine im Schiller'schen Sinne "sentimentalische" Darstellung; denn ihr Leben und Wirken wird als weit zurückliegende Vergangenheit behandelt (vgl. 5158), in der noch eine innere Einheit zwischen Mensch und Tier bestand. Für die märchenhafte Konzeption der Artuswelt spielt es dabei keine Rolle, daß Famurgan Artus' Schwester ist.

[107] Darin mag eine latente Kritik am höfisch-christlichen König liegen, der sich nicht von der Schwarzen Magie zu befreien vermag. Joseph Ennemoser, *Geschichte der Magie* (Wiesbaden, 1844, repr. 1966), p. 712, weist auf eine durchaus mögliche Verbindung zwischen Christentum und Magie hin, weil durch die "Idee Satans . . . der tiefgewurzelte Zauberglaube nicht unmöglich gemacht" wurde.

[108] Die Ironie des Passus bleibt bestehen, auch wenn später von der erneuten Anwendung des magischen Heilpflasters die Rede ist, denn dort (7207 ff.) wird betont, daß Erec vor allem durch die Pflege der drei Frauen gesundet.

[109] *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (2. Auflage, Bern, 1954), p. 192.

[110] Vgl. Plinius, *Natural History*, VIII. xxxiv. 80; Hildegard von Bingen, MPL, CXCVII, 1326 f.; Isidor, *Etymologiae*, XII. ii. 24; Megenberg, *Buch der Natur*, p. 147.

[111] de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, § 188 f.

[112] Vgl. Caius Julius Solinus, *The Excellent and Pleasant Worke*, trans. Arthur Golding (Gainesville, Fla., 1955), cap. XXXVIII, und Isidor, *Etymologiae*, XII. ii. 22.

[113] Vgl. Megenberg, *Buch der Natur*, pp. 162. f.

[114] MPL, XLI, 341: "Verum tamen inest in sensibus irrationalium animantium, etsi scientia nullo modo, at certe quaedam scientiae similitudo . . . ."

[115] *Eintheilung der Natur*, p. 406.

[116] Daß Oringles sich nur für Enites Körper interessiert, wird andeutungsweise durch seine Formulierung "daz schoeniste bilde / daz zam oder wilde / ie mannes ouge gesach" (6164-66) verdeutlicht, denn "zam oder wilde" stellt die Allusion zum Tier her.

[117] *Epistolae*, MPL, CLXXXII, 243.

[118] Lexer, *Mhd. Handwörterbuch*, II, 2256, interpretiert den Begriff "mûsar" als "geringerer, vom mäusefang lebender Falke," während Dalby, *Lexicon*, den Begriff gar nicht aufgenommen hat.

[119] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, ed. Hanns Bächthold-Stäubli (Berlin, 1927-42), II, 1073 f.

[120] *Physica*, MPL, CXCVII, 1301.

[121] Johannes Saresberiensis, MPL, CXCIX, 411: "Bubonis, strygis et noctuae, semper infausta sunt omina . . . . Si accipiter quidpiamque generis hujus, sub oculis proficiscentis, solitam rapinam exerceat, inter eundum rapacitas imminebit."

[122] Vgl. Barbara Helbling-Gloor, *Natur und Aberglaube im "Policraticus" des Johannes von Salisbury* (Zürich, 1956), p. 32.

[123] *Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur* (München, 1913), p. 58.

[124] Vgl. Angelo de Gubernatis, *Zoological Mythology* (London, 1872), II, 67.

[125] Vgl. de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte*, § 160.

[126] Vgl. "Aesop Fables," in *Folklore und Fable*, (New York, 1909), p. 16.

[127] *Buch der Natur*, p. 149.

[128] Vgl. u. a. Konrad Lorenz, *Man Meets Dog* (Penguin Books, 1969), pp. 1-14.

[129] Vgl. Siegfried Stein, *Die Ungläubigen in der mhd. Literatur von 1050-1250*, (diss., Heidelberg, 1932; repr. Darmstadt, 1963), p. 39.

[130] Wolfgang Stammler, "Die Freisinger Bestiensäule und Bischof Otto II.," in *Studien zur Deutschen Philologie des Mittelalters*, ed. Richard Kienast (Heidelberg, 1950), p. 41.

[131] Vgl. Edwin Müller-Graupa, "Verbale Tiermetaphern," *Beiträge* (Halle), LXXIX (1957), 470, und Manfred Faust, "Metaphorische Schimpfwörter," *IF*, LXXIV (1969), 86-88.

[132] *Buch der Natur*, p. 126.

[133] *Physica*, MPL, CXCVII, 1312.

[134] Vgl. Isidor, *Etymologiae*, XII. ii. 30, der "simia" aus dem Griechischen für "plattgedrückte Nasen" ableitet.

[135] Vgl. Faust, IF, LXXIV, 90-92.

[136] Alexander Neckam, De naturis rerum, p. 273, ist einer der wenigen, der das Huhn überhaupt in seiner Naturgeschichte erwähnt und bezeichnenderweise nur im Zusammenhang kulinarischer Erwägungen als Bewohner des Geflügelhofes.

3. Fußnoten zu Iwein

[1] Hendricus Sparnaay, Hartmann von Aue (Halle, 1933-38), II, 39, betrachtet die Aufnahme des Löwen in das Werk nur als zufällige Beigabe, ohne poetische Funktion; doch spricht er später, "Hartmann's Iwein," in Zur Sprache und Literatur des Mittelalters (Groningen, 1961), p. 218, wohl im Anschluß an Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters (München, 1922-35; repr.: 1966), III, 182, dessen Wortlaut Sparnaay sogar übernimmt, von dem Löwen als dem "Sinnbild der Treue." Ludwig Wolff, "Hartmann von Aue," WW, IX (1957-58), 12-24, ignoriert den Löwen völlig, weil er nicht zu "dem veredelten Empfinden," das er in Hartmanns Werk feststellt, paßt. Th. C. van Stockum, "Hartmann von Ouwes 'Iwein'," Mededeling der Koninklijke Nederlandse Adadieme, III (1963), 140, argumentiert beispielsweise für die Abenteuersuche Iweins, daß die Einführung des Löwen "den Charakter dieser Abenteuer verdunkelt," doch läßt er selbst deren Bedeutung offen.

[2] "An Interpretationen of Hartmann's Iwein," GR, XXXVI (1961), 6.

[3] Hartmann von Aue, Iwein, ed. G.F . Benecke und Karl Lachmann; 6. Auflage Ludwig Wolff. Studienausgabe (Berlin, 1965). Nach dieser Ausgabe wird der Iwein innerhalb dieses Kapitels im Text zitiert.

[4] Chrétien de Troyes, Le Chevalier au Lion (Yvain). Ed. Mario Roques (Paris, 1960). Diese Ausgabe wird als Yvain im Text zitiert.

[5] Wendelin Förster ed., Der Löwenritter (Yvain) (Halle, 1887), p. 276, weist bereits in seinen Anmerkungen auf den Unterschied im mhd. Text hin: "Jedenfalls hätte H(artmann) besser gesagt, der hornûz der sol stechen

und der humbel der sol diezen, da die Rollen dann richtiger verteilt wären."

[6]Tierleben: kleine Ausgabe (Leipzig, 1934), I, 363.

[7]Ibid., p. 354.

[8]Natural History, ed. H. Rackham et al. (London, 1938-62), XI. xxii-xxiv; und vgl. Isidor von Sevilla, Etymologiae, ed. W. M. Lindsay (Oxford, 1911, repr. 1957), XII. viii. der sich nur für die damals mysteriöse Reproduktionsart der Insekten interessiert, und Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1310 f., die im Kapitel "De avibus" kurz von "De Humbelen" und "De Wespa" spricht, ohne auf ihre zoologischen Eigenarten einzugehen.

[9]Buch der Natur, ed. Franz Pfeiffer (Stuttgart, 1861, repr. 1962), p. 309.

[10]Vgl. Peter Wapnewski, Hartmann von Aue (Stuttgart, 1967), pp. 55 f.

[11]Signs and Symbols in Christian Art (New York, 1959), p. 3.

[12]Buch der Natur, p. 151.

[13]Vgl. Julius von Negelein, "Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult," ZfV, XI (1901), 407 f., wie die zum Tode verdammten Verbrecher in der vedischen Zeit auf Pferden festgebunden wurden.

[14]Vgl. GR, XXXVI, 11.

[15]Vgl. Max Jähns, Roß und Reiter (Leipzig, 1872), I, 454, der dazu noch erklärt: "Ins Kloster tretende Ritter legten ihre Sporen auf den Altar nider; Ueberwundene reichten dem Siger den rechten Handschuh und den rechten Sporn. Die Sporen der Erschlagenen galten als Trofäen . . . ."

[16](Leipzig, 1942), I, 161-66.

[17]Ehrismann, Geschichte, III, 177, deutet diesen Ritter als den "kulturfernen Burgherrn im Hinterwald," weil er kein Verständnis für die Abenteuersuche zeigt. Er läßt dabei aber die übrige Charakterisierung außer acht.

[18]Da es sich bei den wilden Tieren um Stiere handelt,

die Kalogreant panische Angst einjagen, ist eine weitere Interpretationsmöglichkeit gegeben, die hier angedeutet werden soll: Angelo de Gubernatis, Zoological Mythology (London, 1872), I, 223, FN 2, schreibt: "The bull is a symbol of generation, the man who fears the bull is a stupid and ridiculous eunuch." Da auch Sacker, GR, XXXVI, 13, im Hinblick auf die Artusgesellschaft von "a bachelor society" spricht, ließe sich von hier aus ein neuer Einblick in die höfische Gesellschaft gewinnen.

[19] Vgl. Brehm, Tierleben, IV, 618 und 627 ff.

[20] Vgl. Willy Ley, Dawn of Zoology (Englewood Cliffs, N. J., 1968), pp. 177 f. und vgl. auch Plinius, VIII, xv und Konrad von Megenberg, Buch der Natur, p. 123.

[21] Vgl. Ferguson, Signs and Symbols, p. 2.

[22] Vgl. Humphrey Milnes, "The Play of Opposites in Iwein," GLL, XIV (1960-61), 243.

[23] Wild Men in die Middle Ages (Cambridge, 1952), p. 20.

[24] "The Wild Man in Iwein and Medieval Descriptive Technique," MLR, LVI (1961), 521.

[25] Zur Sprache, p. 176.

[26] Bernheimer, Wild Men, p. 26, kommentiert wie folgt zu diesem Charakterzug des Wilden Mannes: ". . . his mastery over the animals, a mastery due as much to his application of physical violence as it is to their instinctive acknowledgment of his kingship and superiority."

[27] Vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Bern, 1954), pp. 202 f.

[28] Buch der Natur, p. 240. Ähnliche Darlegungen finden sich in Physiologus (Wiener Prosa, V, 1-4 und ahd. Phys, V u. a.)

[29] Vgl. Max Wehrli, "Romane und Legenden im deutschen Hochmittelalter," in Worte und Werte, eds. Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt (Berlin, 1961), p. 435, der Iwein hier ebenfalls als "ein wildes Tier" sieht.

[30] Commentarii in Somnium Scipionis, ed. Jakob Willis (Leipzig, 1963), I. 14. 11.

[31]Vgl. dazu u. a. H. B. Willson, "Love and Charity in Hartmann's Iwein," MLR, LVII (1962), 219, der hier richtig von einer Anspielung auf biblische Szenen spricht.

[32]A. T. Hatto, "'der âventiure meine' in Hartmann's Iwein," in Mediaeval German Studies (London, 1965), p. 97, nennt diesen Passus ausschlaggebend für die Parallelstellung Iweins mit Christus. Wollte man aber Iwein als Christusfigur sehen, dann könnte es höchstens seine weitere Entwicklung sein, die notfalls eine solche Gleichstellung erlauben würde.

[33]Vgl. Kurt Ruh, "Zur Interpretation von Hartmanns Iwein," in Philologia Deutsch, ed. Werner Kohlschmidt et al. (Bern, 1965), p. 45; und Hansjürgen Linke, Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue (München, 1968), p. 106.

[34]Altgermanische Religionsgeschichte (Heidelberg, 1913), p. 207.

[35]Historia Animalium, in The Works of Aristotle, eds. J. A. Smith and W. D. Ross, IV (Oxford, 1910), 488b. 17 f.

[36]Natural History, VIII. xix. 50.

[37]Vgl. u. a. Caius Julius Solinus, The Excellent and Pleasant Worke, trans. Arthur Golding (Gainesville, Fla. 1955), cap. XXXVIII; Isidor, Etymologiae, XII. ii. 3; Hugo von St. Viktor, De bestiis et aliis rebus, MPL, CLXXVII, 56; Bartholomäus Anglicus, Mediaeval Lore, ed. Robert Steele (New York, 1966), p. 161.

[38]Buch der Natur, p. 142; und vgl. Vincenz von Beauvais, Speculum Naturale (1624, facs. repr. Graz, 1964), col. 1418.

[39]Vgl. u. a. Julian Harris, "The Role of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain," PMLA, LXIV (1949), 1148 f. für Yvain und Hatto, Mediaeval German Studies, p. 97, für Iwein.

[40]Alexander H. Krappe, "The Hero Champion of Animals," MLQ, IV (1943), 267-79, verfolgt das Held-Tier-Motiv u. a. in der orientalischen Literatur und stellt fest, daß sich der Held in jenen Erzählungen oft für den Drachen bzw. die Schlange gegen das andere Tier einsetzt.

[41]Julius Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters (Darmstadt, 1957), p. 149, schreibt vom Artus-

roman Chrétiens, was auch als aufschlußreich auf das mhd. Epos bezogen werden muß: "das Publikum des Dichters ist so sehr in geistlich-symbolischer Auffassung erzogen, daß es auch im Bereich weltlicher Erzählung über ihren wörtlichen Inhalt hinaus nach beispielhafter Bedeutung fragt. . . ."

[42] Mediaeval German Studies, p. 97.

[43] Vgl. Isidor, Etymologiae, XII. ii. 5: "Cum dormierent, vigilant oculi"; Rabanus Maurus, De universo, MPL, CXI, 217; Alexander Neckam, De naturis rerum, ed. Thomas Wright (London, 1863), cap. CXLVIII.

[44] Vgl. den Passus, wo Yvain die Tiere kämpfen sieht:

vit un lyon, en un essart,
et un serpant qui le tenoit
par la coe . . . . (3344-46)

Die beiden sind so miteinander verbissen, daß Yvain einen Teil des Löwenschwanzes abschneiden muß, als er den Drachen tötet (Yvain, 3378 ff.).

[45] Van Stockum, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie, III, 118, und für Yvain, Alfred Adler, "Sovereignty in Chrétien's Yvain," PMLA, XLII (1947), 297, sehen dies bereits ähnlich.

[46] "Le lion d'Owein (Yvain) et ses prototypes celtiques," Neophil., XVIII (1932-33), 51-58 und 131-36.

[47] Vgl. The Attic Nights, ed. John C. Rolfe (London, 1927), V, xiv. Ernst Brugger, "Yvain and his Lion," MP, XXXVIII (1940), 267-87, argumentiert, daß die Existenz des Löwen in der afrz. Fassung allein durch den von Chrétien mißverstandenen Namen Yvain-Loenel zu erklären sei, was nicht überzeugt; außerdem würde auch dies nichts an der Interpretation des fertigen Werkes ändern.

[48] Vgl. Arthur Gilchrist Brodeur, "The Grateful Lion," PMLA, XXXIX (1924), 485-524, für Ursprung der Erzählung und wechselseitige Abhängigkeiten der Versionen.

[49] Natural History, VIII. xxi. 56-58.

[50] On the Characteristics of Animals, ed. A. F. Scholfield (London, 1958), VII. 48.

[51] Etymologiae, XII. ii. 6.

[52]Epistolae, MPL, CXLIV, 385.

[53]Ed. Ilse und Johannes Schneider (Berlin, 1968), pp. 196-98.

[54]Dialogorum libri quatuor, MPL, LXXVII, 249-53.

[55]"Tiere und Heilige," in Dauer und Wandel der Geschichte, eds. Rudolf Vierhaus und Manfred Botzenhart (Münster, 1966), pp. 79-87.

[56]De naturis rerum, cap. CXLVIII.

[57]Mediaeval Lore, p. 162.

[58]Platon, Sämtliche Werke, trans. Friedrich Schleiermacher, ed. Walther F. Otto et al. (Hamburg, 1957-59), 751 c.

[59]Nach Johannes Erben, "Zu Hartmanns Iwein," ZfdPh, LXXXVII (1968), 353, handelt es sich von jetzt an um "das wechselseitige Verhältnis einer Partnerschaft" zwischen Iwein und dem Löwen.

[60]De universo, MPL, CXI, 217.

[61]Hartmann mäßigt die Kampfbeschreibungen im Vergleich zu Chrétiens Text. Der Afrz. Yvain spricht z. B. im Kampf gegen Aliers von den zermetzelten Schlachtrossen (Yvain, 3263) und beschreibt auch sonst die Kampfeshandlung sehr malerisch mit Tiervergleichen (Yvain, 3191 und 3199). Hartmann kürzt den gesamten Kampf auf weniger als die Hälfte der Verse und erwähnt hier kein einziges Tier, nicht einmal die Streitrosse.

[62]GR, XXXVI, 16.

[63]Van Stockum, Mededelingen der Koniuklijke Nederlandse Akademie, III, 122, mißversteht diese Stelle völlig.

[64]Vgl. u. a. Sparnaay, Zur Sprache, p. 218: "Die schwerste Probe, die Iwein auferlegt wird, ist aber der Zweikampf mit Gawein, dem Musterritter." Eine solche Sicht kann nur zustande kommen, wenn man vom Textganzen abstrahiert.

[65]Übrigens charakterisiert auch der Begriff "tjost" (7105), das in Iwein nur für die Gefechte der Artusritter angewandt wird, diesen Streit vergleichsweise als eine Bagatelle. Vgl. G. F. Benecke, Wörterbuch zu Hartmanns Iwein, ed. E. Wilken (Wiesbaden, 1874, repr. 1965), p. 280.

[66]Vgl. Sparnaay, Hartmann von Aue, II, 62, der in der Ebenbürtigkeit Iweins mit Gawein das Ziel von Iweins Entwicklung sieht.

[67]GR, XXXVI, 22.

[68]Vgl. Maria Bindschedler, "Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters," SchM, XLVII (1966), 699, die die Löwenfreundschaft als Ersatz für die "fehlende Menschenliebe" verstanden wissen will, was jedoch dem letzten Teil des Werkes nicht Rechnung trägt.

[69]Nach Benecke, Wörterbuch, p. 40, kommt diese Bezeichnung vier mal in Iwein vor und wird mit nur einer Ausnahme, wo ein "küener degn" (7001) als allgemeiner Vergleich erscheint, auf Iwein angewandt.

[70]Diese Interpretation scheint dem Gesamttext mehr zu entsprechen als die von Milnes, GLL, XIV, 254, der vom Verschwinden des Löwen am Ende des Werkes spricht. Denn wiederholt wird im Text vorausdeutend gesagt, daß der Ritter untrennbar mit dem Löwen verbunden ist.

[71]Artusepik (Stuttgart, 1965), p. 75.

[72]GLL, XIV, 253 f.

[73]"Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter," ZfdA, LXXXIX (1958-59), 19.

[74]Timaios, 70e, in Sämtliche Werke.

[75]Über die Eintheilung der Natur, trans. Ludwig Noack (Leipzig, 1870), p. 36.

4. Fußnoten zu Parzival

[1]Vgl. Heinz Rupp, "Wolframs Parzival-Prolog," in Wolfram von Eschenbach, ed. Heinz Rupp (Darmstadt, 1966), p. 369, für eine Zusammenstellung der Bibliographie zum Prolog bis 1961. Und vgl. Ulrich Pretzel und Wolfgang Bachofer, Bibliographie zu Wolfram von Eschenbach (Berlin, 1968), pp. 81-83, für eine Übersicht der Literatur zum Prolog bis 1967.

[2]Wolfram von Eschenbach, Parzival, ed. Karl Lachmann (Studienausgabe, Berlin, 1926; repr. 1965). Alle Zitatangaben dieses Kapitels, die nicht anders identifiziert werden, beziehen sich auf diesen Text.

[3]Physica, MPL, CXCVII, 1300.

[4]Vgl. Plinius, Natural History with an English trans. H. Rackham et al. (London, 1938-62), X. LVIII. 118; und Isidor von Sevilla, Etymologiarum sive originum, libri XX, ed. W. N. Lindsay (Oxford, 1911; repr.: 1957), XII. vii. 46.

[5]Wolframs Stil und der Stoff des Parzival (Wien, 1917), pp. 11 f.

[6]Der Ritter zwischen Welt und Gott: Idee und Problem des Parzivalromans von Wolfram von Eschenbach (Weimar, 1952), p. 231.

[7]Vgl. auch H. B. Willson, "The Symbolism of Belakane and Feirefiz in Wolfram's Parzival," GLL, XIII (1959-60), 103.

[8]Max Wehrli, "Strukturprobleme des mittelalterlichen Romans," WW, X (1960), 337, bietet gute Hilfe zum Verständnis dieses Passus durch seinen Einblick in den doppelten Aspekt dieser "Schwarzweißsymbolik" in Parzival: Schwarz gegen Weiß einerseits in der Ethik des christlichen Ritters; Schwarz und Weiß in der "seelisch-symbolischen Schicht" als Ausdruck der umfassenden Ganzheit. Für weitere Interpretationen dieses Elsternvergleiches vgl. Bernard Willson, "Wolfram's Bogengleichnis," ZfdA, XCI (1961-62), 62, FN 1 und Schröder, "Die Parzivalgestalt Wolframs von Eschenbach," in: Das Menschenbild in der Dichtung, ed. Albert Schaefer (München, 1965), p. 100.

[9]"vliegend" als direkter Rückbezug auf "agelster" einerseits und in der semantischen Bedeutung von flüchtig andererseits.

[10]Vgl. David Dalby, Lexicon of the Medieval Hunt (Berlin, 1965), p. 191 zu "schellec," und die sehr plausiblen Erörterungen von Bernard Willson, "Mystische Dialektik in Wolframs Parzival," ZfdPh,LXXIX (1960), 57 f.

[11]Vgl. dazu auch Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1326.

[12]On the Characteristics of Animals, with an English trans. ed. A. F. Scholfield (London, 1958), VI. 47.

[13]Vgl. Edwin Müller-Graupa, "Verbale Tiermetaphern,"

Beiträge (Halle), LXXIX (1957), 469, der ein Verb "haselieren='Possentreiben'" anführt, das in die gleiche Interpretationsrichtung deuten mag.

[14]"Wolframs bispel," Wolfram-Jahrbuch (1955), 50.

[15]Buch der Natur, ed. Franz Pfeiffer (Stuttgart, 1861; repr. 1962), p. 299.

[16]Vgl. Ernst Martin, Wolfram von Eschenbach: Kommentar (Halle, 1903), p. 10, und Karl Kurt Klein, "Das Freundschaftsgleichnis im Parzivalprolog," in Wolfram von Eschenbach, ed. Rupp, pp. 175-179.

[17]Trans. and ed. Graydon W. Regenos (Austin, 1959), pp. 36-50.

[18]Benedikt Mockenhaupt, Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach (1942, repr. Darmstadt, 1968), p. 202, erklärt den "dritten biz" im Anschluß an Albert Baier, "Der Eingang des Parzival und Gottfrieds Tristan," Germ., XXV (1880), 406, als direkte Anspielung auf die "dreifach schwerer werdenden Versuchungen" Tristans, dessen "triuwe" dabei unterliegt. Rupp, Wolfram von Eschenbach, pp. 384 f., wehrt sich heftig gegen diese Auslegung. Hier soll nicht weiter auf die im Prolog vielleicht vorhandenen polemischen Untertöne gegen Wolframs Kritiker eingegangen werden.

[19]Etymologiae, XII. i. 14.

[20]Vgl. Aristoteles, Historia animalium, in The Works of Aristotle, eds. J. A. Smith and W. D. Ross, IV (Oxford, 1910), 623b 16-627b 22; Plinius, Natural History, XI. iv-xxiii; Aelian, V. 10-13; Isidor, Etymologiae, XII. viii. 1 f.; Hugo von St. Viktor, De bestiis et aliis rebus, MPL, CLXXVII, 97-99; Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1309; Bartholomäus Anglicus, Mediaeval Lore, ed. Robert Steele (New York, 1966), pp. 124-127; Megenberg, Buch der Natur, pp. 287-294.

[21]On the Characteristics of Animals, V. 11.

[22]Vgl. Alfred Brehm, Tierleben (Leipzig, 1934), III, 232, über den Trappen: "So plump und schwerfällig sie zu sein scheinen, so leicht bewegen sie sich."

[23]Martin, Kommentar, p. 152.

[24]Vgl. dazu auch Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1332.

[25]Vgl. Brehm, Tierleben, III, 11: Viele Vogelarten können es leicht mit Flugzeuggeschwindigkeiten aufnehmen.

[26]Natural History, X. xxvi. 51: "potest et sapientiae videri intellectus his esse."

[27]Singer, Wolframs Stil, p. 41, sagt spöttisch zu diesem Scheltwort, daß in Frankreich "Saint Oison der Schutzpatron der dummen Männer" sei.

[28]Physica, MPL, CXCVII, 1293.

[29]Buch der Natur, p. 169.

[30]Wilhelm Grimm, "Die mythische Bedeutung des Wolfes," ZfdA, XII (1865), 223 f., sieht den Wolfsrachen in mythischer Parallele zum Teufel. (Hinweis von Martin, Kommentar, p. 232.)

[31]Wolframs Stil, p. 41.

[32]Martin, Kommentar, p. 488, bezieht die Zeile 732.21 nur auf die Geburt der beiden Halbbrüder: "d. h. Söhne eines Vaters, der den Speerkampf liebte." Durch den unmittelbaren Textzusammenhang dieser Zeile ist aber mindestens eine Ambiguität gegeben, die auch die hier versuchte Interpretation ermöglicht.

[33]Etymologiae, XII. ii. 5.

[34]Physica, MPL, CXCVII, 1315.

[35]Ed. Will Barnstone (Bloomington, 1964), p. 2. In den übrigen Physiologus-Versionen ist es der Atem des Löwenvaters, der lebenserweckende Kräfte hat, vgl. z. B. Ahd. Physiologus, I. 15-17, in Der altdeutsche Physiologus, ed. Friedrich Maurer (Tübingen, 1967); auf diese Ausgabe wird innerhalb des Textes Bezug genommen.

[36]Natural History, VIII. xxxi. 76: "asperrimam autem feram monocerotem."

[37]Etymologiae, XII. ii. 13.

[38]De Psalmorum libro exegesis, MPL, XCIII, 909. Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1317 f., verändert diese Geschichte auf charmant-eigenwillige Weise: das Einhorn sei von einem bartlosen menschlichen Gesicht so beeindruckt, daß es sich ohne Widerstand von jungen Mädchen

fangen ließe, wobei Hildegard jedoch einschränkend erklärt: "nobiles esse debent et non rusticae."

[39]Vgl. Megenberg, Buch der Natur, p. 161: das Einhorn wird durch "rainikeit des käuschen leibs" charakterisiert.

[40]Vgl. Herodot, Works, trans. A. D. Godley (Cambridge, 1946), II. 47; Isidor, Etymologiae, XII. i. 25 und Hildegard, Physica, MPL, CXCVII, 1325 f.

[41]George C. Druce, "The Sow and Pigs: a Study in Metaphor," Arch.Cant., XLVI (1934), 1-6, erklärt, daß das Saumutter-Ferkel-Motiv in der mittelalterlichen Kunst äußerst beliebt war; und er begründet die häufige Verwendung dieser Darstellung mit den zahlreichen biblischen Anspielungen auf die Unsauberkeit des Schweins, das dann bereits im AT metaphorisch den Sünder bedeutete.

[42]Buch der Natur, p. 166.

[43]Kommentar, p. 324.

[44]"The Ant's Waist: a Query," Med. Aev., XXV (1956), 84.

[45]Ibid. Bostock gibt keine Beispiele zur Begründung seiner Vermutung. Vgl. Berthold von Regensburg, Predigten, ed. Franz Pfeiffer (Berlin, 1862, repr. 1965), I, 554-563, Predigt XXXV: Hase und Ameise sind hier zwei der vier moralischen Tiervergleiche (neben Heuschrecke und Maulwurf), die dem Christen als Vorbild gegeben sind, allerdings nicht ihres Aussehens sondern ihrer Tätigkeiten wegen.

[46]Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle (Paris, 1923), p. 80.

[47]Kommentar, p. 400.

[48]Aristoteles, Hist an., 571b 24 f. und Plinius, VIII. LXIV. 175.

[49]Rabanus Maurus, De universo libri viginti duo, MPL, CXI, 226, hat im Zusammenhang dieser Mausmetapher eine bemerkenswerte Verbindung zwischen Mensch und Maus: "Mystice autem mures significant homines cupiditate terrena inhiantes et praedam de aliena substantia surripientes."

[50]"Wolframs Humor," in Wolfram von Eschenbach, ed. Rupp, p. 106.

[51]Vgl. Chrétien des Troyes, Der Percevalroman (Li Contes del Graal), ed. Alfons Hilka (Halle, 1932), 5707-16. Obwohl sich Wolfram gerade hier auf eine Vorlage beruft, hat das afrz. Werk an dieser Stelle zwar eine Jagd, aber keine Beizjagd. (Der Hinweis auf diesen Text geschieht von jetzt ab innerhalb der Arbeit selbst.)

[52]Vgl. Friedrich II. von Hohenstaufen, De arte venandi cum avibus, ed. Carl Arnold Willemsen (Leipzig, 1942), II, 91 f.

[53]Noch einmal wird ein entflogener Beizvogel erwähnt, als sich Gawans Knappen bei ihm für ihre Abwesenheit entschuldigen (430.14-16). Und obwohl Gawan ihre Hilfe nötig gebraucht hätte, scheint er ihre Erklärung zu akzeptieren.

[54]Vgl. Friedrich II., De arte, I, 255; und Martin, Kommentar, p. 331, der diese Verbindung sah.

[55]De arte, I, 153.

[56]Vgl. auch Wehrli, Wolfram von Eschenbach, ed. Rupp, p. 105.

[57]Bodo Mergell, Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen (Münster, 1943), p. 225, bezeichnet diesen Passus als "dies erhaben-heitere Zwischenspiel."

[58]in: Die deutsche Habichtslehre, ed. Kurt Lindner (Berlin, 1964), pp. 305 f.

[59]Ibid., p. 298.

[60]Otto Höfler, "Zur Herkunft der Haraldik," in: Festschrift für Hans Sedlmayr (München, 1962), p. 135, gibt zwei Theorien über Ursprung und Wesen der Wappen: als Erkennungszeichen und als Modesache. Da hier aber von poetisch angewandten Wappen die Rede ist, soll dort, wo es angebracht erscheint, die Identifizierung mit dem Wappen beibehalten werden.

[61]Vgl. Hugo von St. Viktor, De bestiis, MPL, CLXXVII, besonders 70; Bartholomäus Anglicus, p. 166; Megenberg, pp. 156 f.

[62]Etymologiae, XII. ii. 8.

[63]Physica, MPL, CXCVII, 1319.

[64]Diese Interpretation soll aufrecht erhalten werden für das spezifische Pantherwappen im Parzival-Epos. Daß sich außerliterarisch das Pantherwappen im Mittelalter so großer Beliebtheit erfreute, daß es zum "Haupt-Typus höfisch-heroischer Symbolik geworden war," wie Otto Höfler, Festschrift Sedlmayr, p. 184, erklärt, also zu keiner individuellen Charakterisierung mehr zu verwenden war, braucht seine poetische Deutung nicht zu beeinträchtigen.

[65]Der auf Kaylets Schild erwähnte "sarapandratest" (50.5) soll hier mit Singer, Wolframs Stil, p. 52, nicht als Schlangenkopf verstanden werden, da Kaylet sonst ein doppeltes Wappen hätte.

[66]Natural History, X. i. 2.

[67]Vgl. dazu auch Aelian, II. 27.

[68]De bestiis, MPL, CLXXVII, 35: "Struthio vero pennae eorum similitudinem habet, volatus celeritatem non habet . . . . Ita sunt nimirum omnes hypocritae."

[69]Der Strauß kommt noch einmal in diesem Werk vor (42.10 f.), wo er als Vergleich zu Lachfilirost herangezogen wird, der in seiner nervösen Aufregung "îsen als ein strûz" essen würde, wenn er es fände. Von dieser Neigung des Strauß, glänzende Dinge zu verschlucken, berichtet bereits Plinius, X. i. 2. Hier freilich ist sie humoristisch ausgenutzt.

[70]Etymologiae, XII. ii. 17.

[71]Beides betont auch Bartholomäus Anglicus, pp. 131 und 157.

[72]Buch der Natur, p. 190.

[73]Peter Lum, Fabulous Beasts (London, n. d.), pp. 46 f., bemerkt zum Greifenwappen Folgendes: "When only his head is shown, as often happens in heraldry, it is these ears (pointed, upstanding) that distinguish it from the otherwise identical eagle's head."

[74]Martin, Kommentar, p. 309.

[75]Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch (Leipzig, 1872-78), I, 722; Karl Bartsch ed. Kudrun (Leipzig, 1865), p. 24; und vgl. Lorenz Diefenbach, Vergleichendes Wörterbuch der gothischen Sprache (Wiesbaden, 1857, repr. 1967), I, 169.

[76]"Allerhand zu Gudrun," ZfdA, II (1842), 1.

[77]Kommentar, p. 309.

[78]Vgl. dazu C. S. Scott-Giles, "Some Arthurian Coats of Arms," Coats of Arms, VIII (1965), 333 f. und William N. Ferris, "Arthur's Golden Dragon," RN, I (1959), 69-71. Friedrich Wild, Drachen im Beowulf und andere Drachen (Wien, 1962), p. 50, zitiert Belege aus Chroniken des 13. und 14. Jahrhunderts für das Drachenwappen Arthurs. Warum George F. Timpson, "The Heraldic Element in Wolfram's Parzival," GLL, XIII (1959-60), 92, aus dem "gambilûn" einen "jester" macht, ist nicht ganz einsichtig, zumal er keinerlei Begründung gibt. Möglicherweise stellt er eine Verbindung zu mhd. "gampel" her, das Lexer, Mhd. Handwörterbuch, I, 732, als "scherz, possenspiel" deutet.

[79]Mhd. Handwörterbuch, I, 507.

[80]A-Greek-English-Lexicon, eds Henry George Liddell et al. (Oxford, 1953), p. 375.

[81]Martin, Kommentar, p. 367.

[82]Ibid., p. 487.

[83]Characterization and Individuality in Wolfram's Parzival (Cambridge, 1966), p. 447.

[84]GLL, XIII, 93.

[85]Works, with an English trans. A. D. Godley (Cambridge, Mass., 1946), II. 67.

[86]Vgl. Brehm, Tierleben, IV, 329.

[87]Vgl. Aristoteles, Hist. an., 612a 16; Plinius, VIII. xxxv. 87; Aelian, X. 47; Isidor, Etymologiae, XII. ii. 37.

[88]Aristoteles, Hist an., 609b 28 und 612a 28.

[89]Natural History, VIII. xxxiv. 79 und vgl. auch Isidor, Etymologiae, XII. iii. 6 f. und Megenberg, p. 152.

[90]Buch der Natur, pp. 261 f.

[91]Ibid., p. 152.

[92]Vgl. Elard Hugo Meyer, Mythologie der Germanen (Straßburg, 1903), p. 80.

[93]Vgl. auch die gründliche Studie von Thomas Shearer Duncan, "The Weasel in Religion, Myth, and Superstition," Washington Univ. Studies, XII, Humanistic Series, XLVI (1924), über die vielfachen Bedeutungen des Wiesels, sei es als Seelentier (47), als Unheilsbote (54) oder sogar als heilender Einfluß (66).

[94]Aristoteles, Hist. an., 560b 25-33, schreibt vom zärtlichen Liebesspiel der Taubenpärchen und betont die Monogamie der Turteltauben 613a 14 f. Ambrosius, Hexaemeron, MPL, XIV, 233, stellt die Turteltaube, die von Gott besonders mit der Tugendder Keuschheit begabt sei, den Frauen als Beispiel dar: "Et alibi juniores hortabur, ut nubant. qui mulieres nostrae turturum pudicitiam implere vix possunt. Ergo turturibus Deus hunc infundit affectum, hanc virtutem continentiae dedit, qui solus potest praescribere quod omnes sequantur." Isidor, Etymologiae, XII. vii. 60, trifft eine betonte Unterscheidung im Verhalten der Taube, die die Menschennähe sucht, und der Turteltaube, die er wegen ihrer Menschenscheuheit "avis pudica" nennt. Beda, Homiliarum geminarum libri duo, MPL, XCIV, 80, schreibt in einer exegetischen Predigt: "Columba ergo simplicitatem, turtur indicat castitatem, quia et columba simplicitatis et castitatis amator est turtur, ita ut si conjugem perdiderit, non aliam ultra quaerere curet." Ähnliches wird in einer Predigt Hildeberts, "In Festo Purificationis Beatae Mariae," MPL, CLXXI, 611-27, wiederholt, auf die Friedrich Ohly, "Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto," FMAS, II (1968), 189, hinweist.

[95]Characteristics of Animals, X. 33.

[96]Vgl. Brehm, Tierleben, III, 296.

[97]Buch der Natur, p. 225.

[98]Auch bei Vincenz von Beauvais, Speculum naturale (1624; facs. repr. Graz, 1964), col. 1234, steht von der verwitweten Turteltaube: "siccis arborum ramis insidens, gemens ac tristis." Julius Schwietering, Mystik und höfische Dichtung im Hochmittelalter (Tübingen, 1960), pp. 30 f., verbindet dieses Bild mit der Mystik des Bernhard von Clairvaux.

[99]Leo Spitzer, "Auf keinen grünen Zweig kommen," MLN, LXIX (1954), 272, spricht bereits vom Topos dieses Bildes.

[100]Schon Herodot, II. 55, beschreibt Tauben, die allerdings schwarz sind, als Boten des Zeus, wodurch der traditionelle sakrale Charakter dieses Tieres ersichtlich wird.

[101]Eduard Hartl, Verfasser-Lexikon, IV, 1069, spricht vom "Sinnbild der Erlösung," während Schröder, Ritter, p. 31, schreibt: "sie ist der Bote Gottes, der den Leib Christi hervorbringt," und Hugh Sacker, An Introduction to Wolfram's Parzival (Cambridge, 1963), p. 123, betont: "a dove from heaven (clearly resembling the Holy Ghost)."

[102]Works, II. 73.

[103]Vgl. Aelian, VI. 58; Caius Julius Solinus, The Excellent and Pleasant Worke, trans. Arthur Golding (Gainesville, 1955), cap. XLV; Megenberg, p. 186.

[104]Natural History, X. ii. 3-5.

[105]Etymologiae, XII. vii. 22. Bei Peter Damian, De bono religiosi status et variorum animantium tropologia, MPL, CXLV, 773, ebenso wie bei Rabanus Maurus, De universo, MPL, CXI, 246, wird die offensichtliche Analogie zur Auferstehung Christi vornehmlich betont. Doch zeigt Damian außerdem eine für seine symbolische Auslegung geeignete Verschmelzung der Phönixfabeln (ähnlich auch später Bartholomäus Anglicus, pp. 128 f.): die Priester von Heliopolis untersuchen die Asche des verbrannten Phönix und finden am ersten Tag ein Würmchen, am zweiten ein Kücken und am dritten den vollkommenen Phönix. Auch Hugo von St. Viktor, De bestiis, MPL, CLXXVII, 48 f., behält die Verbrennung und Wiederauferstehung des Phönix aus seiner Asche bei, legt jedoch seinen Hauptakzent auf die moralische Nutzanwendung.

[106]Die erste symbolische Anwendung des Phönixmythos findet sich bei St. Clemens, in: The Apostolic Fathers, I (London, 1930), xxiv f. (Hinweis von George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art (New York, 1959), p. 9).

[107]Lum, Beasts, p. 235: "The phoenix is beyond doubt of solar origin, the bird of sun."

[108]Vgl. dazu auch Peter Wapnewski, Wolframs Parzival (Heidelberg, 1955), p. 62 und Sacker, Parzival, pp. 124 f.

[109]De bestiis, MPL, CLXXVII, 48 f. und Megenberg, p. 187.

[110]Der Phönix stellt ein überaus komplexes Symbol dar und soll hier nur vom zoologischen Aspekt her untersucht werden. Für abweichende Interpretationen vgl. Werner Wolf, "Der Vogel Phönix und der Gral," Panzer-Festschrift, ed. Richard Kienast (Heidelberg, 1950), pp. 73-95; Mergell, Der Gral in Wolframs Parzival (Halle, 1952), pp. 32 f. und die sehr gute Deutung des Phönix als Paradiesesvogel bei Herbert Kolb, Munsalvaesche (München, 1963), pp. 124-141.

[111]Als Beweis hierfür mag eine Stelle in Berthold von Regensburg Predigten, I, 71, dienen: "Pfî! aspis, aller natern boeste unde wirste."

[112]Vgl. u. a. Aelian, II. 24; Isidor, Etymologiae, XII, iv. 12; Hugo von St. Viktor, De bestiis, MPL, CLXXVII, 76 f." Megenberg, p. 262; Physiologus, Millstätter Reimfassung, 84. 2.

[113]Physica, MPL, CXCVII, 1342.

[114]Kommentar, p. 367.

[115]Herbert Kolb, "Isidorsche 'Etymologien' im Parzival'," in Wolfram Studien, ed. Werner Schröder (Berlin, 1970), p. 131, versucht neuerdings, das "ecidemon" an dieser Stelle nicht als Schlange sondern als das katzenartige Tier Ichneumon zu deuten, das eine "für die Schlangen tödliche Kraft" enthält, wozu Kolb eine Erklärung Isidors (Etymologiae, XII. ii. 37) über das Ichneumon anführt.

[116]Kommentar, p. 367.

[117]Characteristics of Animals, VIII. 13.

[118]Vgl. Martin, Kommentar, p. 367. Ebenso auch bei Paul Hagen, "Untersuchungen über Kiot," ZfdA, XLV (1903), 208, während Hagen später, "Wolfram und Kiot," ZfdPh, XXXVIII (1906), 3, vorschlägt, "lysis" als Pflanzenname zu deuten aus griechisch lysas, lateinisch artemisia, was sich als Heilkraut nachweisen lasse.

[119]Vgl. Bartholomäus Anglicus, p. 144.

[120]Vgl. Hildegard von Bingen, Physica, MPL, CXCVII, 1343 und Megenberg, Buch der Natur, p. 192.

[121]Vgl. Megenberg, Buch der Natur, p. 264.

[122] ZfdA, XLV, 208.

[123] ZfdPh, XXXVIII, 3. Hagen meint hier, es handle sich bei "mêatrîs" um ein pflanzliches Heilmittel, das "inpositum testis sanat."

[124] Vgl. Brehm, Tierleben, III, 58.

[125] Characteristics of Animals, III. 25.

[126] Enarratio in Psalmum, MPL, XXXVII, 1299.

[127] Vgl. Peter Damian, MPL, CXLV, 775 f.; Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 92 und 74; Bartholomäus Anglicus, p. 13. Isidor, Etymologiae, XII, vii. 26, ist der einzige der sich von der Erzählung distanziert: "Fertur, si verum sit . . .," so beginnt er seine Darstellung.

[128] Victor E. Graham, "The Pelican as Image and Symbol," RLC, XXXVI (1962), 243: "In the Middle Ages, it (the pelican) seems to have been accepted as a purely sacred symbol whereas it later was secularized to represent paternal or profance love."

[129] Wolframs Parzival, p. 60.

[130] Vgl. Odell Shepard. The Lore of the Unicorn (London, 1930), pp. 101-154.

[131] Characteristics of Animals, III. 41.

[132] Physica, MPL, CXCVII, 1318.

[133] Bemerkenswerterweise findet man im Lucidarius, ed. Felix Heidlauf (Berlin, 1915), p. 13, den Karfunkel als Schönheitsvergleich des Einhorns erwähnt: "daz hat nuwen ein horn; daz ist wol vier elen lanc, unde ist schöne als ein karfunkel stein . . . ." Die Zusammenstellung von Horn und Karfunkelstein beim Einhorn mag als Anregung für diese Parzival-Stelle gedient haben.

[134] Vgl. Lum, Beasts, p. 69.

[135] Solinus, cap. XLII und Vincenz von Beauvais, col. 1478: "Draconum ex cerebris exciditur dracontias lapis, sed lapis non est nisi detrahatur viuentibus. Nam si obeat primus cum anima simul euanescit duricies sola."

136 *Etymologiae*, XVII. ix. 35.

137 *Buch der Natur*, p. 387.

138 Vgl. dazu Hildegard von Bingen, MPL, CXCVII, 1339.

139 Vgl. Julius Schwietering, "Natur und *art*," *ZfdA*, XCI (1961-62), 124. Dazu sagt Wilhelm Deinert, *Ritter und Kosmos im Parzival: eine Untersuchung der Sternkunde Wolframs von Eschenbach* (München, 1960), p. 100, daß das Sternbild gar keine "umbevart" hat.

140 *Buch der Natur*, p. 74.

141 *Sternkunde*, pp. 101 f.

142 Diese Kräfte umspannen nach Deinert, p. 102, "Himmel, Luftraum und die Erde."

143 Für eine vollständige Aufzählung aller Pferde vgl. Alfred Senn and Winfred Lehman, *Word-Index to Wolfram's Parzival* (Madison, 1938).

144 Das Pferd spielt hier die gleiche Rolle wie in *Erec*, so wie Jeschute als Erecs Schwester eine Parallelfigur zu Enite darstellt. Bezeichnenderweise gibt Hartmann von Aue nur detaillierte Beschreibungen der schönen Pferde, die häßlichen erwähnt er eher nebenbei, während Wolfram, wie hier und an anderen Stellen ersichtlich ist, Gefallen an der Deskription des Häßlichen findet.

145 Das Pferdegewieher galt in der Vorstellung der Germanen als ein wichtiges Omen. Vgl. dazu Jan de Vries, *Altgermanische Religionsgeschichte* (Berlin, 1956-57), § 294.

146 Vgl. u. a. Blamires, p. 377.

147 Dieser komplexe Bezug des "roncin" auf den Helden fehlt im afrz. Text, wenn auch die Grundzüge der Handlung in diesem Buch dem Chrétien'schen Werk entsprechen.

148 Wolfgang Mohr, "Zu den epischen Hintergründen in Wolframs *Parzival*," *Mediaeval German Studies, Presented to Frederick Norman* (London, 1965), p. 178, sieht diese Szene im Vergleich zu Chrétien "auf lustige Weise verkompliziert," doch sei Chrétien hier glaubwürdiger.

149 Allerdings muß Blamires, p. 376, ein Fehler unterlaufen sein, wenn er schreibt: ". . . Parzival's progress

is illuminated with reference to the three horses he rides," ähnlich auch p. 125. Blamires übersieht dabei Ingliart, der eines der vier Parzival-Rosse darstellt.

[150] Bei Chrétien, Graal, 1108, fällt Perceval nur, am Hals getroffen, auf sein Pferd.

[151] Vgl. Plinius, VIII. LXIV. 157 f.; Isidor, Etymologiae, XII, I. 43; Albertus Magnus, Von Falken, Hunden und Pferden, II, 102 f.

[152] Mediaeval Lore, p. 151.

[153] Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, ed. Hanns Bächthold-Stäubli (Berlin, 1927-42), VI, 1624, spricht von dem "volkstümlichen Glauben an die divinatorische Fähigkeit des Pferdes," der offensichtlich hier zum Ausdruck kommt. Auch Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, ed. Elard Hugo Meyer (Berlin, 1875-78), II, 954-56, spricht von "weisenden Thieren."

[154] Mergell, Wolfram und Quellen, p. 159, weist in diesem Zusammenhang richtig darauf hin, daß "ein Gralspferd allein nicht zum Gral führen kann," sonst hätte auch Gawan den Weg gefunden.

[155] "Lähelin and the Grail Horses," MLR, LXIII (1968), 616.

[156] De naturis rerum, ed. Thomas Wright (London, 1863), cap. CLIX.

[157] Handwörterbuch des Aberglaubens, VI, 1602: "Fehlfarbige Tiere galten als träge und mattherzig . . .," eine Interpretation, die auf die mit dem Tod assoziierte Deutung des equus pallidus in Apoc. 6:8 zurückgeht.

[158] Eine Beobachtung von Max Jähns, Ross und Reiter (Leipzig, 1872), I, 58, mag zur Klärung des "nassnitec" dieses Maultieres beitragen: "Große Nüstern . . . gelten ebenfalls als Zeichen von Adel . . . . Unter Umständen war man sogar veranlaßt, weite Nüstern künstlich herzustellen, und oftmals haben die Husaren ihren Rossen die Nasenlöcher geschlizt, damit sie bei nächtlichem Ueberfall nicht schnauften." Vgl. dazu auch Theodor Eichhoff, "Kundries Pferd (L 312.5-18)," ZfdPh, LXXXII (1963), 92, der, indem er anscheinend einem anderen Manuskript folgt, das Maultier als ein Pferd sieht, und der "nassnitec" als einfache vertiefte Nase versteht, die so ausschaut,

als sei sie abgeschnitten: "Als so etwas muß demjenigen, der an Pferde mit geraden oder erhöhten Nasen gewöhnt ist, ein Pferd erscheinen, das eine vertiefte Nase hat. Cundrie kommt aus dem Osten, ihr Pferd sieht etwas anders aus als jene, an die Artus und seine Tafelrunde gewöhnt sind."

[159]Von Falken, Hunden und Pferden, II, 103 f.

[160]Die Komplexität in der Beschreibung Cundries fehlt bei Chrétien völlig. Nur ihr Äußeres wird--mit unterschiedlichen Tiervergleichen--ähnlich abstoßend, vielleicht noch grotesker, wiedergegeben (vgl. Graal, 4612 ff.).

[161]Jacob Grimm, Mythologie, I, 324: "Zuweilen entstellen den heldenleib thierische ähnlichkeiten . . .; helden mit igelborsten sind in den märchen."

[162]Vgl. auch Wolfram von den Steinen, "Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik," Symbolon, IV (1964), 239, der solche Monstren in der bildenden Kunst des Mittelalters nachweist, ebenso wie Thomas Wright, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art (London, 1865), cap. IX.

[163]MPL, XLI, 485 und 487.

[164]Vgl. Isidor, Etymologiae, XI, iii, 18. Faral, "La queue de poisson des sirènes," Rom., LXXXIV (1953), 441-57, bespricht ein eigenes Liber monstrorum, das zeitgenössisch mit Isidor ist, und woraus Megenbergs Kapitel "Von den Wůndermenschen" stammt, vgl. Buch der Natur, pp. 486-494. Und vgl. auch Richard M. Meyer, "Zoologica poetica," ZfvL, XVI (1906), 468-78, für eine Aufzählung verschiedener, literarisch gestalteter Monstren oder lusus naturae bis in die Neuzeit.

[165]Munsalvaesche, pp. 42 und 45.

[166]Nach Gerhard Eis, "Mittelalterliche Fachprosa der Artes," Deutsche Philologie im Aufriß, ed. Wolfgang Stammler (Berlin, 1960), II, 1122, ist der Lucidarius das "erste deutsche Volksbuch," das Dichter und Prediger gleichermaßen angeregt hat.

[167]Ed. Heidlauf, pp. 11 f.

[168]Vgl. Anna Steinberg, "Studien zum Problem des Schönheitsideals in der deutschen Dichtung des Mittelalters," Arch.Neo., I (1929-30), 60: "Diese negative Stilisierung des Schönen, diese Verhässlichung alles dessen, was mit dem rein physichen Wesen des Menschen zusammenhängt, ist die wesentlichste Neuerung des Mittelalters an dem aus der Antike überlieferten Schönheitsideal."

[169]Vgl. Macrobius, Commentarii in Somnium Scipionis, ed. Jakob Willis (Leipzig, 1963), I. iii. 4 f., der diesen Traum als insomnium klassifizieren würde, im Gegensatz zu den prophetischen Träumen, die in die Zukunft deuten.

[170]Vgl. auch Blamires, p. 77, der hier ähnlich formuliert.

[171]Emil Benezé, Das Traummotiv in der mhd. Dichtung bis 1250 (Halle, 1897), p. 48, schreibt dazu: "Die Tierträume finden ihre einfache Erklärung in dem Glauben der Germanen, daß gewisse Personen sich in Tiere verwandeln konnten. Die Traumtiere sind nichts anderes als Abbilder von solchen Freunden oder Feinden, die nachher in Tiergestalt nahen."

[172]Es soll hier der Deutung von Singer, p. 62 und Hans Rudolf Hesse, "Herzeloides Traum," GRM, n. s. XII (1962), 306, gefolgt werden, die ebenfalls "grif" nicht als Griff sondern trotz der leicht verschiedenen Schreibweise sinnvoller als Vogel Greif deuten.

[173]Characteristics of Animals, IV. 27.

[174]Vgl. dazu Bartsch, "Einleitung," Herzog Ernst (Wien, 1869), pp. CLIV-CLVI.

[175]Vgl. Friedrich Wild, Gryps - Greif - Gryphon (Griffin) (Wien, 1963), p. 5: Die Germanen hatten "für die ihnen seit alters her vertraute Vorstellung eines solchen Ungeheuers bodenständige Ausdrücke (Lindwurm, wyrm, ormr)," doch zuletzt drang "allmählich das griechisch-lateinische Lehnwort δράκων-draco" durch.

[176]Buch der Natur, p. 157. Und vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (Leipzig, 1854-1954), X, I, 1326, wo das in der Fabel übliche Zerreißen des mütterlichen Leibes von der Geburt des Skorpions berichtet wird.

[177]K. Lucae, "Über den Traum der Herzeloyde im Parzival," ZfdPh, IX (1878), 129-135, verfolgt diesen Drachentraum von Müttern großer Söhne als literarischen Topos (wenn er es auch nicht als solchen bezeichnet) von der Antike bis zu Lessing.

[178] Vgl. zuletzt Schröder, Die Soltane-Erzählung in Wolframs Parzival (Heidelberg, 1963), pp. 11 f., 59 ff. etc. und Sidney M. Johnson, "Herzeloyde and the Grail," Neophil., LII (1968), 155.

[179] Andere im Werk genannte Vögel bleiben ohne weitragende Bedeutung, wie z. B. 378.7 und 553.9.

[180] Vgl. G. Richard Dimler, S. J., "Parzival's Guilt: a Theological Interpretation," Monatshefte, LXII (1970), 123 und 125, der vom theologischen Ansatzpunkt her ebenfalls zu dem Schluß kommt, daß Parzival am Tode seiner Mutter keine subjektive Schuld trägt. Dasselbe muß auch an Hand der hier gegebenen Interpretation gefolgert werden.

[181] Die deutsche Dichtung des Mittelalters (2. Auflage, Darmstadt, 1957), p. 165.

[182] Soltane, p. 13.

[183] Wolframs Stil, p. 63.

[184] Leid (Bern, 1951), p. 131.

[185] Characterization, p. 81.

[186] Wolfgang Golther, "Lohengrin," RF, V (1890), 104 f.

[187] Vgl. bes Kolb, Munsalvaesche, pp. 53-55, und Martin, Kommentar, p. 533; eine volkskundliche Auswertung dieses Motivs ist bei Edward A. Armstrong, The Folklore of Birds (London, 1958), im Kapitel "Bird-Maidens", pp. 48-61, zu finden.

[188] Aelian, II. 32, berichtet, daß der Schwan seines Gesanges wegen dem Apollo geweiht war.

[189] Nach Kolb, Munsalvaesche, p. 51, besteht Loherangrins Mission darin, daß er "ein weltliches Fürstentum genealogisch mit der Graldynastie verknüpft."

[190] Religionsgeschichte, § 500.

[191] Physica, MPL, CXCVII, 1328.

[192] Vgl. u. a. 33. 4; 131. 28; 423. 20 f.; 452. 22; 491. 16; 550. 28.

[193]Vgl. u. a. 166. 14; 168. 11 und 14; 225. 12; 307. 4; 690. 13. Grimms Wörterbuch, XVI, 3: Der Zobel "gilt seit alten zeiten als das kostbarste pelzwerk neben dem hermelin . . . . am höchsten galt die verbindung mit dem in der farbe contrastierenden, ebenso wertvollen hermelin."

[194]De civitate Dei, MPL, XLI, 712.

[195]Etymologiae, XII. iv. 36.

[196]Martin, Kommentar, p. 487, vermutet, daß hier die "Vorstellung vom Asbest mit der von Seidenwürmern verbunden zu Grund liegt."

[197]Characterization, p. 447.

[198]Natural History, XXXVII. xv. 59.

[199]Etymologiae, XII. i. 14.

[200]"Kochbuch von Maister Hannsen des von Wirtenberg Koch," ed. Wilhelm Wackernagel, ZfdA, IX (1853), 368.

[201]Vgl. Legenda aurea, ed. Th. Graesse (Osnabrück, 1965), pp. 75-78.

5. Fußnoten zu Tristan

[1]Gottfried von Straßburg, Tristan und Isold, ed. Friedrich Ranke (Zürich, 1965). Die innerhalb dieses Kapitels gegebenen Tristan-Zitate beziehen sich alle auf diesen Text.

[2]Ed. Franz Lichtenstein (Straßburg, 1877). Dieser Text wird innerhalb der Arbeit als "Eilhart" zitiert.

[3]Nach Gertrude Schoepperle ist Eilharts Tristrant der beste Repräsentant der ältesten, uns unerreichbaren Form der Tristandichtung (Zitiert bei Gottfried Weber, Gottfried von Straßburg (Sammlung Metzler, 15) (Stuttgart, 1962), p. 58.)

[4] _L'originalité de Gottfried de Strasbourg_ (Lille, 1905). Piquet gibt einen Überblick über das Werk des Anglonormannen Thomas, das er zu rekonstruieren versucht an Hand der Tristan-Sagen. Das ihm dafür zugrundeliegende Werk von Eugen Kölbing, _Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage_, 2 vols. (Heilbronn, 1872-82), war leider für diese Arbeit nicht erhältlich.

[5] Frederic C. Tubach, "The locus amoenus in the Tristan of Gottfried von Straßburg," _Neophol_., XLIII (1959), 38, und Michael S. Batts, "The idealized landscape in Gottfried's _Tristan_," _Neophil_., XLVI (1962), 227 und 232, wenden sich gegen eine symbolische Verbindung der ersten _locus amoenus_-Szene mit der Grottenszene. Tubach widersetzt sich einem solchen Vergleich, weil es sich einfach um die erneute Anwendung des klassischen Topos handle. Batts lehnt eine symbolische Beziehung ab, gerade weil er eine genaue Ähnlichkeit zwischen den beiden Landschaftsschilderungen vermißt. Worauf es in dieser Untersuchung allein ankommt, ist der jeweilige, wenn auch verschieden ausgeführte Bezug des Vogelgesanges auf die Charaktere.

[6] "Daz wunnecliche tal," _Euph_., LV (1961), 360 f.

[7] _Natural History_, ed. H. Rackham et al. (London, 1938-62), X. XLIII. 81-83.

[8] _Euph_., LV, 395.

[9] A. T. Hatto, "Der minnen vederspil Isôt," _Euph_., LI (1957), 305, verfolgt dieses Bild, von _Tristan_ ausgehend, auch in Chaucer und Shakespeare, und er meint u. a.: "Da Chaucer wie Gottfried 'Rhetoriker' war, ist es gut möglich, daß beide das Bild mittelalterlicher Dichtung entnommen haben."

[10] Bei Eilhart (1381-87) ist diese Stelle der zwei "swalen" ausführlicher behandelt und besser integriert. Vgl. Piquet, p. 187, der ein Goldhaar in Thomas annimmt.

[11] Vgl. dazu Hans Fromm, "Tristans Schwertleite," _DVJS_, XLI (1967), besonders 342.

[12] _Buch der Natur_, ed. Franz Pfeiffer (Stuttgart, 1861; repr. 1962), p. 178.

[13]Vgl. Plinius, X. xi. 26.

[14]De bestiis et aliis rebus libri quatuor, MPL, CLXXVII, 31. Und vgl. auch Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, ed. Elard Hugo Meyer (Berlin, 1875-78), II, 833: "Unter den vögeln steht zunächst der rabe, dessen gestalt der teufel gern annimmt." Hans Messelken, Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur, (diss., Köln, 1965), p. 30, stellt fest, daß in diesem Passus die "Polarität zwischen Rabe und Taube" aus dem "Sintflutmotiv" anklingt.

[15]Hatto, "Poetry and the Hunt in Medieval Germany," AUMLA, XXV (1966), 55, FN 43, stellt einen feinsinnigen Bezug her zwischen diesem Scheltwort "hunt" und der "strichweide," der Marjodoc als Spürhund auf Tristans Spuren folgt (13561-65).

[16]Es gibt noch eine verkappte Vogelmetapher, in der vom Flüggewerden unseres Geistes, als ob ihm Federn wüchsen, die Rede ist (16960 f.), die aber in diesem Zusammenhang keiner eigenen Erwägung bedarf.

[17]De arte venandi cum avibus, ed. Carl Arnold Willemsen (Leipzig, 1942), I, 118.

[18]Von Falken, Hunden und Pferden, ed. Kurt Lindner (Berlin, 1962), II, 30 f.

[19]Vgl. David Dalby, Lexicon of the Medieval German Hunt (Berlin, 1965), p. 205.

[20]Von Falken, Hunden und Pferden, II, 42.

[21]Vgl. Dalby, "gern," p. 61.

[22]Hier werden u. a. Hermelin und Zobel an der kostbaren Kleidung der höfischen Damen erwähnt (10918 und 10924), am Anfang des Werkes sogar an Tristans prachtvoller Kleidung (2551). Daneben erscheint das Weiß des Hermelins als Vergleich für Tristans Hände beim Harfenspiel (3552), ebenso wie für Isolde, die "mit harmblanken henden" (8066) ihre Harfe und andere Instrumente spielt.

[23]Euph., LI, 303. Hatto zieht von diesen "vederspil"-Metaphern aus die Schlußfolgerung, daß Isolde "bevor sie den Liebestrank genossen hatte, nicht in Tristan verliebt war," 307, weil sie sonst ihre Blicke auf ihn allein konzentriert hätte.

[24]"Zur Herkunft der Heraldik," Festschrift für Hans Sedlmayr (München, 1962), p. 153.

[25]Altgermanische Religionsgeschichte (Berlin, 1956-57), § 259. Und vgl. Tacitus, Germania, ed. Rodney Potter Robinson (Middletown, Conn., 1935), 45. 9 f., der von einer Eberfigur als Talisman bei den Germanen spricht.

[26]On the Characteristics of Animals, ed. A. F. Scholfield (London, 1958), XII. 46.

[27]Vgl. Isidor von Sevilla, Etymologiarum sive originum libri XX ed. W. M. Lindsay (Oxford, 1911, repr. 1957), XX. i. 27; Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 89; Bartholomäus Anglicus, Mediaeval Lore, trans. Robert Steele (New York, 1966), pp. 139 f.

[28]Vgl. Plinius, VIII. LXXVIII. 212: "maribus in coitu plurima asperitas"; und Vincenz von Beauvais, Speculum naturale (1624, repr. Graz, 1964), col. 1328.

[29]Buch der Natur, p. 121.

[30]Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters (München, 1922-35; repr. 1966), III, 319, sieht Tristan bereits als "eine gespaltene Natur."

[31]Vgl. D. G. Mowatt, "Tristan's Mothers and Iwein's Daughters," GLL, XXIII (1969), 19: "His (=Tristan's) characteristic adjective is ellende--'wretched, far from home, deprived'."

[32]Ute Schwab, Eber, aper und porcus in Notkers des Deutschen Rhetorik (Rom, 1967), erkennt diese Seite Tristans anscheinend nicht an, da sie die Verwendung des Eberschildes für Tristan nur als Parodie auf die "balt ellen" des Heldenepos zu sehen vermag (pp. 40 f.); nur für diese, so meint sie, nicht aber für Tristan sei es möglich, "einen vorbildlichen Kämpfer mit einem Eber zu vergleichen, ja zu identifizieren" (p. 35). Da sie nur den höfischen Tristan sieht, wie er im Mittelpunkt ihrer Interpretation steht, kann sie die andere Seite Tristans, die des draufgängerischen Recken, wie der Text ihn ebenfalls darstellt, nicht erkennen.

[33]"Venus Adonis and the Boar," *MLR*, XLI (1946), 354.

[34]Vgl. Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 89: "Aliis videtur dici a nomine Graeco ἀφρός quod est spuma, eo quod spumam ore emittat."

[35]Petrus W. Tax, *Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman* (Berlin, 1961), p. 83, weist auf die bedeutungsvolle Änderung dieses Traumes bei Gottfried im Vergleich zur Saga hin; sein Resultat ist, daß "die in der Vorlage schon angelegte Sexualsymbolik und auch die Bezüge auf die tatsächlichen Verhältnisse am Hof erheblich erweitert und vertieft" werden.

[36]Heinrich Beck, *Das Ebersignum im Germanischen* (Berlin, 1965), p. 137, deutet diesen Traum christlich-moralisch, was durchaus im Rahmen des Möglichen liegt. "Es ist der aus der christlichen Literatur bekannte Verweisbezug der Zuchtlosigkeit, des Schmutzes und der Unreinheit, der hier bedeutsam auf den, die Ordnung der Ehe verletzenden und befleckenden Tristan weist."

[37]Schwabs Hinweis, p. 124, n. 1, auf mögliche Verbindungen zu dem Ebergott Freyr soll hier erwähnt werden: "Es ergäbe sich eine Verbindung von *Phol*- φαλλός usw. zu dem etymologisch verwandten *bald* als stehendem Epitheton des Ebers." Für Tristan ist es schwer, eine solche Verbindung herzustellen, denn der Ebergott Freyr ist ein Gott der Fruchtbarkeit (vgl. de Vries, *Religionsgeschichte*, § 457). Das Verhältnis zwischen Tristan und Isolde dagegen ist ein vollkommen steriles.

[38]*AUMLA*, XXV, 36.

[39]Schwab p. 124, läßt sehr einseitig nur diesen sexuellen Aspekt als für Tristan maßgebend gelten.

[40]Übersieht man die Komplexität in der Persönlichkeit Tristans, dann gelangt man zu der eintönigen, und außerdem vom Text her unrichtigen Charakterisierung Tristans (neben Isolde) als "ein Musterbild menschlicher Vollkommenheit," wie es bei Gisela Hollandt, *Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan* (Berlin, 1966), p. 118, zu finden ist.

[41]de Vries, § 382.

[42]Vgl. Rosemary Norah Combridge, *Das Recht im Tristan Gottfrieds von Straßburg* (Berlin, 1964), p. 28: "diese

Rache ist aber keine rechtlich zulässige, obgleich Tristan sie ausführt, als wenn sie eine solche wäre, sondern sie ist das Ergebnis eines empörten, ungebändigten Gefühls."

[43] Wort, Sinnbild, p. 35.

[44] Hollandt, p. 89, spricht von "Tristans fürsorglicher Handlungsweise" und "fürsorglicher Planung" in dieser Szene und entschuldigt sein Verhalten als notwendig--eine Interpretation, die hier nicht akzeptiert werden kann, weil sie einfach vom Text her ungerechtfertigt ist.

[45] Piquet, pp. 152 ff. und vgl. auch Eilhart (758 ff.), der hier einen "kastelan" erwähnt, den Marke Tristan für diesen Kampf leiht.

[46] Auch die übrigen Pferde Tristans werden jeweils im Zusammenhang mit seinen Kämpfen erwähnt, da sie darüber hinaus in diesem Werk keine tragende Rolle spielen. Sie unterscheiden sich als typisches Requisit des höfischen Menschen nicht von den andern höfischen Epen. Daß anderseits das Fehlen eines Pferdes als Zeichen äußerster Armut gilt, wird hier besonders an Rual verdeutlicht, der auf seiner Suche nach Tristan "siniu phert verkoufen hiez" (3778), weil er sie sich nicht mehr leisten kann.

[47] Max Jähns, Ross und Reiter (Leipzig, 1872), I, 345.

[48] Ibid., p. 291.

[49] A. G. van Hamel, "Tristan's Combat with the Dragon," Rev.Celt., XLI (1924), 346, schreibt dazu: "Monsters levying tribute are wellknown in folktales."

[50] Vgl. de Vries, Religionsgeschichte, § 174.

[51] Mythologie, II, 574, FN 1. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß noch Augustinus, De Civitate Dei, MPL, XLI, 448, von der Existenz der Riesen überzeugt zu sein scheint.

[52] "valant" kommt außer für Urgans le vilus, den Drachen und Morolt nur noch als Bezeichnung des Zwerges Melot vor (14512) und dann noch einmal in der unmittelbaren Bedeutung des teuflischen Widersachers in den verzweifelten Worten Brangaenes (12128).

[53]Piquet, p. 191, weist darauf hin, daß in der Vorlage das Pferd vom Gestank des Drachen erstickt wird.

[54]Ernst Siecke, Drachenkämpfe (Leipzig, 1907), p. 2, sieht den Drachenkampf allgemein als einen Urmythos an, d. h. einen Kampf zwischen Sonne und Mond.

[55]Vgl. Vincenz von Beauvais, col. 1476.

[56]Physica, MPL, CXCVII, 1339.

[57]Mythologie, III, 199.

[58]De bestiis, MPL, CLXXVII, 71 f.

[59]Vgl. Piquet, p. 193: in der Vorlage stiehlt der Truchseß einfach den Drachenkopf.

[60]Die Textstelle 9124-35, wo der Truchseß mit samt seinem Pferd beim Anblick des Drachen einfach umfällt, hängt mit der mittelalterlichen Vorstellung zusammen, daß der Anblick des Drachen genügt, um den Menschen zu töten. Vgl. dazu Vincenz von Beauvais, col. 1478, "Visus etiam draconis intolerabilis est hominibus, ita ut quandoque sola eius visione terreantur ad mortem."

[61]Alois Wolf, Sprachkunst, pp. 402 f.

[62]Vgl. Ann Snow, "Wilt, wilde, wildenaere: a Study in the Interpretation of Gottfried's Tristan," Euph., LXII (1968), 368.

[63]L'originalité, p. 191.

[64]Vgl. auch Mowatt, GLL, XXIII, 21, der von Tristans "savagery" und "bloodthirstiness" spezifisch im Zusammenhang mit Morolts Ermordung spricht, die er auch im Hinblick auf den Drachen- und Riesenkampf versteht.

[65]Stanislaw Sawicki, Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters (Berlin, 1932), pp. 87 f., bringt die Beschreibung Petitcreius (15797-890) als ein Beispiel dafür, daß Gottfried hier den rhetorischen Anleitungen Priscians (vgl. die Interpretation von Enites Pferd im II. Kapitel dieser Arbeit) Folge geleistet haben könnte, was durchaus als Möglichkeit anerkannt wird.

[66]Piquets Bezeichnung, "le chien fée," p. 278, soll hier adaptiert werden, da es sich nicht um einen richtigen Hund handelt.

[67]Hendricus Sparnaay, *Hartmann von Aue* (Halle, 1933-38), I, 98, spricht aus Anlaß von Enites Pferdebeschreibung von "der offenbaren Freude der keltischen Märchenerzähler an buntfarbigen Tieren."

[68]"The Dreamer, the Whelp, and Consolation in The Book of the *Duchess*," *Chaucer Review*, III (1969), 145-62.

[69]*De bestiis*, MPL, CLXXVII, 65; und vgl. Hildegard von Bingen, MPL, CXCVII, 1328.

[70]*Buch der Natur*, p. 126.

[71]*God Had a Dog: Folklore of the Dog* (New Jersey, 1961), p. 236.

[72]"Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters," *SchM*, XLVII (1966), 699.

[73]*L'originalité*, p. 271.

[74]*Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200* (Stuttgart, 1963), I, 55.

[75]"Numerical Composition in Gottfried's Tristan: The Petitcreiu Episode," *MLQ*, XXX (1969), 30.

[76]*Wort, Sinnbild*, p. 116, und vgl. auch Ingrid Hahn, *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan* (München, 1963), p. 92.

[77]Vgl. Piquet, p. 278: die Quellenfrage ist an diesem Punkt nicht geklärt. Von der Betonung in Gottfrieds Werk erscheint es, als ob in Thomas etwa auch Petitcrû in den Wald mitgenommen wurde.

[78]Vgl. dazu Max Wehrli, "Der Tristan Gottfrieds von Straßburg," *Trivium*, IV (1946), 114.

[79]Vgl. besonders Friedrich Maurer, *Leid* (Bern, 1951), pp. 247 f.

[80]Vgl. Aristoteles, *Historia Animalium*, trans. D'Arcy Wentworth Thompson (Oxford, 1910), 488b 21 f.; Plinius, VIII. LXI; Aelian, I. 8; Isidor, *Etymologiae*, XII. ii. 25 f.; Hildegard von Bingen, MPL, CXCVII, 1327 f.; Hugo von St. Viktor, MPL, CLXXVII, 65 f.; Megenberg, *Buch der Natur*, p. 125. Und vgl. Rabanus Maurus, MPL, CXI, 224,

für eine ganze Liste möglicher Hundeinterpretationen.

[81] Von Falken, Hunden und Pferden, II, 142.

[82] Snow, passim, sieht Petitcreiu abweichend von dieser Deutung als Symbol der Trennung der beiden Liebenden, Hiudan dagegen als Symbol ihrer Liebe.

[83] Lexicon, p. 24.

[84] Vgl. ibid., p. 128.

[85] Ibid., pp. 281 f.

[86] Piquet, p. 286, macht darauf aufmerksam, daß Thomas eine echte Jagd bei der Grotte darstellte.

[87] Einmal zuvor kommt der Ausdruck "der minnen wildenaere" (11930) vor, wo er beide Liebenden gleichzeitig betrifft, auf dem Schiff nämlich, kurz nach dem Genuß des Liebestrankes.

[88] Euph., LXII, 371.

[89] Lexicon, p. 230.

[90] Vgl. Matthias Lexer, Mhd. Handwörterbuch (Leipzig 1872-78), II, 1236.

[91] Lexicon, pp. 230 f.

[92] Ibid., p. 151.

[93] Hatto, AUMLA, 43 f., erklärt, daß damit gezeigt wird, daß es eigentlich noch nicht die Saison der Hirschjagd war.

[94] Handwörterbuch des Aberglaubens, IV, 87 und 101.

[95] Auch im Altdeutschen Physiologus, Millst. Reimfassung, 96. 6 und lateinische Version, 13. 1, sind es gerade diese beiden Aspekte des Hirsches, die betont werden :Hörner und Haare; sie mögen also für die Darstellung dieses Tieres konventionell von Bedeutung sein. Nach Piquet, p. 288, sind diese Attribute eine Zutat Gottfrieds.

[96] Vgl. besonders Johannes Rathofer, "Der 'wunderbare Hirsch' der Minnegrotte," ZFDA, XCV (1966), 41, dessen

Schlußfolgerung, daß es sich der Farbe und besonders der Mähne wegen um ein Einhorn handeln müsse, keineswegs überzeugt. Warum, so muß man fragen, hätte Gottfried, der ja auch einen feurigen Drachen auftreten läßt, nicht auch ein Einhorn erscheinen lassen, wenn er dies beabsichtigt hätte.

[97]Vgl. Dalby, p. 149.

[98]Ed. Gabriele Schieb und Theodor Frings (Berlin, 1964-65), 2711.

[99]"Der vremede hirz," ZFDA, LXXXVI (1955/56), 235. Gruenter bringt in diesem Artikel die Hirschepisode, die er auf ein altes Sagenmotiv zurückführt, vor allem in Verbindung mit Marke, wodurch ihm eine bemerkenswerte Einsicht in diesen Charakter gelingt: "nicht nur als Liebender, sondern auch als Jäger setzt er nicht um jeden Preis alles dran, das wunderbare Wild zu erlegen," 236.

[100]Vgl. Melvin E. Valk, Word-Index to Gottfried's Tristan (Madison, 1958), p. 24.

[101]Vgl. dazu Hahn, Raum, das Kapitel "Der ellende gast," pp. 88-93, wo sie Tristan als den heimatlosen ungeborgenen Außenseiter darstellt und gleichzeitig eine Parallele zum Hirsch und auch zu Petitcreiu zieht.

[102]Da es sich hier nicht um einen Hirsch schlechthin, sondern um einen überaus absonderlichen Hirsch handelt, sollen die Epitheta dieses Tieres, weniger sein christlicher Symbolgehalt, akzentuiert werden. Wenn Tax, Wort, Sinnbild, p. 132, in diesem Hirsch ein "vollendetes Gegenbild zu dem Eber" sieht, so muß gleichzeitig eine erstaunliche Parallelität der Tiere gesehen werden. Denn für den Eber und den Hirsch wird die Neigung zur Musik festgestellt (Aelian, XII. 46 und Plinius, VIII. L. 114), und beide sind außerdem in der nordischen Mythologie als Fruchtbarkeitssymbole verbunden und auch im Zusammenhang des Totenritus genannt (Vgl. de Vries, § 464, und Otto Höfler, Siegfried Arminius und die Symbolik (Heidelberg, 1961), p. 42 f.).

[103]Nach Höfler, Siegfried, p. 37, kennt die keltische Sage diese Identifizierung zwischen Mensch und Hirsch, worin "eine geheimnisvolle Wesensbeziehung zwischen Mensch und dem edlen Tier" zum Ausdruck kommt.

[104]Vgl. Dalby, p. 203.

[105]Die Metapher des Jagenden (vgl. 11930) und des Gejagten (vgl. 17419 ff.) betrifft nicht nur Tristan sondern auch Isolde, bzw. beide Liebenden zusammen. Doch wird die Parallelität zwischen dem Hirsch und Tristan deutlicher ausgeführt, und zudem das Motiv für Tristan durch weitere Metaphern innerhalb des Werkes erhärtet, weshalb diese Identifizierung hier akzentuiert wird.

6. Fußnoten zum Schluß und Ausblick

[1]in: Tristan von Meister Gotfrit von Straszburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim, ed. E. von Groote (Berlin, 1825), 559-565. Alle in diesem Schlußteil zitierten Werke werden nach der ersten Identifizierung in der Fußnote im Text der Arbeit selbst zitiert.

[2]Ed. J. M. N. Kapteyn (Bonn, 1926), 5028 ff.

[3]Lancelot, ed. Reinhold Kluge (Berlin, 1948-63), I, 290.

[4]Ed. Gottlob Heinrich Friedrich Scholl (Stuttgart, 1852; repr.: Amsterdam, 1966), 26649 f.

[5]Ed. K. A. Hahn (Frankfurt/Main, 1845; repr.: Berlin, 1965), 5041 ff.

[6]Albrecht (von Scharfenberg), ed. K. A. Hahn (Leipzig, 1842), 4757 f.

[7]Vgl. Wigalois, 6288 ff. und Des Strickers, Daniel von dem blühenden Tal, ed. Gustav Rosenhagen (Breslau, 1894), 1871 ff.

[8]Eds.Friedrich Heinrich von der Hagen und Johann Gustav Büsching in: Deutsche Geschichte des Mittelalters (Berlin, 1808), 336 ff.

[9]Albrecht (von Scharfenberg), ed. Werner Wolf (Berlin, 1955-64), II, 2786 ff.

[10]Ed. M. Walz (Freiburg, 1892), 7238 ff.

[11]Ed. Heinrich Rückert (Quedlinburg, 1858), 27 ff.

[12]Ed. T. A. Rompelmann (Amsterdam, 1939), IIa 5 und 9.

[13]Claus Wisse und Philipp Colin, Parzifal, ed. Karl Schonbach (Straßburg, 1888), 32174 f.

BIBLIOGRAPHIE

1. Primärtexte

Adelard of Bath. De cura accipitrum: a Mediaeval Latin Treatise, ed. A. E. H. Swan. Groningen, 1937.

Aelian, Claudius. On the Characteristics of Animals, ed. A. F. Scholfield. 3 vols. London, 1958.

Aesop. "Fables," in Folklore and Fable. The Harvard Classics, 17. New York, 1909.

Alanus de Insulis. Anticlaudianus. MPL, CCX, 481-576.

_____. Liber de planctu naturae. MPL, CCX, 429-482.

_____. The Complaints of Nature, trans. & ed. Douglas M. Moffat. Yale Studies in English, 36. New York, 1908; repr.: 1968.

Albertus Magnus. Von Falken, Hunden und Pferden: deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ed. & introd. Kurt Lindner. 2 vols. Berlin, 1962.

Albrecht (von Scharfenberg). Der jüngere Titurel, ed. K. A. Hahn. BNL, 24. Quedlinburg, 1842.

_____. Jüngerer Titurel, ed. Werner Wolf. 2 vols. DTM, 45 und 55. Berlin, 1955 und 1964.

_____. "Zwei Bruchstücke des jüngeren Titurel," ed. Werner Wolf, in Festschrift für Wolfgang Stammler, eds. Gerhard Eis et al. Berlin, 1953, pp. 66-77.

Alexander Neckam. De naturis rerum, ed. Thomas Wright. London, 1863.

Alte deutsche Legenden, ed. Richard Benz. Berlin, 1958.

Ambrosius. Hexaemeron. MPL, XIV, 123-275.

Andreas Capellanus. De amore, ed. E. Trojel. München, 1964.

_____. The Art of Courtly Love, trans. & ed. John Jay Parry. New York, 1941.

Aristoteles. Historia Animalium. Vol. IV of The Works of Aristotle, eds. J. A. Smith and W. D. Ross. Oxford, 1910.

Augustinus, Aurelius. De civitate Dei. MPL, XLI, 13-804.

_____. Confessiones. MPL, XXXII, 657-868.

_____. Enarrationes in Psalmos. MPL, XXXVI, 67 - XXXVII, 1968.

_____. The City of God against the Pagans, with an English trans. William M. Green. Loeb Classical Library. 10 vols. London, 1960-68.

Bartholomäus Anglicus. Mediaeval Lore, ed. Robert Steele. New York, 1966.

Beda Venerabilis. Homiliarum geminarum libri duo. MPL, XCIV, 9-267.

_____. De Psalmorum libro exegesis. MPL, XCIII, 477-1098.

Bernardus Clarae-Vallensis. Epistolae. MPL, CLXXXII, 67-721.

_____. The Letters, trans. & ed. Bruno Scott James. London, 1953.

Berthold von Regensburg: Vollständige Ausgabe seiner Predigten, ed. Franz Pfeiffer. 2 vols. Berlin, 1862; repr. 1965.

Bestiary, ed. M. R. James. Oxford, 1928.

The Bestiary: a Book of Beasts, trans & ed. T. H. White. New York, 1960.

Erste deutsche Bibel, ed. W. Kurrelmeyer. Bibliothek des litterarischen Vereins, Stuttgart. 10 vols. Tübingen, 1904-1910.

Die Bibel, trans. Martin Luther. Stuttgart, 1962.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, eds. R. P. Alberto Colunga, O. P. et Laurentio Turrado. Madrid, 1959.

Chrétien de Troyes. Le Chevalier au Lion (Yvain), ed. Mario Roques. Vol. IV in Les Romans de Chrétien de Troyes. Paris, 1960.

______. Der Löwenritter (Yvain). Vol. II in Christian von Troyes Sämtliche Werke, ed. Wendelin Foerster. Halle, 1887.

______. Erec et Enide, ed. Mario Roques. Vol. I in Les Romans de Chrétien de Troyes. Paris, 1955.

______. Erec und Enide. Vol. I in Christian von Troyes Sämtliche Werke, ed. Wendelin Foerster. Halle, 1890.

______. Der Percevalroman (Li Contes del Graal), ed. Alfons Hilka. Vol. V in Christian von Troyes Sämtliche Werke, ed. Wendelin Foerster. Halle, 1932.

______. Arthurian Romances, trans. W. W. Comfort. London, 1963.

______. The Story of the Grail, trans. Robert White Linker. Chapel Hill, 1952.

Clemens. "The First Epistle of Clement to the Corinthians." Vol. I of The Apostolic Fathers, ed. & trans. Kirsopp Lake. London, 1930, 1-121.

Eginhard. Vita et conversatio Karoli Regis Magni. Vol. I in Einhardi omnia quae exstant opera, ed. A. Teulet. Paris, 1840, 1-115.

Eilhart von Oberge. Tristrant, ed. Franz Lichtenstein. Quellen und Forschungen, 19. Straßburg, 1877.

______. Tristrant: Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung, ed. Hadumod Bußmann. ATB 70. Tübingen, 1969.

Friedrich II. von Hohenstaufen. De arte venandi cum avibus, ed. Carl Arnold Willemsen. 2 vols. Leipzig, 1942.

______. The Art of Falconry, trans. & ed. Casey A. Wood and F. Marjorie Fyfe. London, 1955.

Gauriel von Muntabel, ed. Ferdinand Khull. Graz, 1885.

Gellius, Aulus. The Attic Nights, with an English trans. John C. Rolfe. Loeb Classical Library. London, 1927, I.

Die altdeutsche Genesis, ed. Viktor Dollmayr. ATB 31. Halle. 1932.

Gesta Romanorum, ed. & trans. Ilse und Johannes Schneider. Berlin, 1968.

Gottfried von Straßburg. Tristan und Isold, ed. Friedrich Ranke, Zürich, 1965.

_____. Tristan von Meister Gotfrit von Straszburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim, ed. E. von Groote. Berlin, 1825.

_____. Tristan, with the Fragments of the Tristan of Thomas, trans. A. T. Hatto. Penguin Books, 1960.

Gregorius Magnus. Dialogorum libri quatuor. MPL, LXXVII, 149-431.

Die deutsche Habichtslehre: das Beizbüchlein und seine Quellen, ed. Kurt Lindner. Berlin, 1964.

Halm, Karl Felix von, ed. Rhetores Latini Minores. Leipzig, 1863; repr. Frankfurt/Main, 1964.

Hartmann von Aue. Erec, ed. Albert Leitzmann, 3. Auflage Ludwig Wolff. ATB, 39. Tübingen, 1963.

_____. Iwein, ed. G. F. Benecke und Karl Lachmann, 6. Auflage Ludwig Wolff. Berlin, 1965.

_____. Erec, Iwein, ed. & nacherzählt Ernst Schwarz. Darmstadt, 1967.

Heinrich von dem Türlin. Diu Crône, ed. Gottlob Heinrich Friedrich Scholl. Bibliothek des litterarischen Vereins, Stuttgart, 27. Stuttgart, 1852; repr.: Amsterdam, 1966.

Heinrich von Freiberg. Tristan, ed. Reinhold Bechstein. DDM, 5. Leipzig, 1877; repr. Amsterdam, 1966.

Henric van Veldeken. Eneide, ed. Gabriele Schieb und Theodor Frings. 2 vols. DTM, 58 und 59. Berlin, 1964-65.

Herodotus. Works, with an English trans. A. D. Godley. Loeb Classical Library. 4 vols. Cambridge,Mass., 1946.

Hildebert. Sermones. MPL, CLXXI, 339-967.

Hildegard von Bingen. _Physica_. MPL, CXCVII, 1125-1352.

_____. _Naturkunde_, trans. Peter Riethe. Salzburg, 1959.

Hugo de S. Victore. _De bestiis et aliis rebus_. MPL, CLXXVII, 9-164.

_____. _Eruditionis didascalicae libri VII_. MPL, CLXXVI, 741-838.

_____. _The Disdascalion: a Medieval Guide to the Arts_, ed. & trans. Jerome Taylor. Records of Civilization, 64. New York, 1961.

Isidor von Sevilla. _Etymologiarum sive originum libri XX_, ed. W. M. Lindsay. 2 vols. Oxford, 1911; repr. 1957.

Jacobus a Voragine. _Legenda aurea_, ed. Th. Graesse. Osnabrück, 1890; repr. 1965.

Johannes Saresberiensis. _Policraticus_. MPL, CXCIX, 379-822.

_____. _Frivolities of Courtiers and Footprints of Philosophers_, trans. Joseph B. Pilke. Minneapolis, 1938.

Johannes Scotus Erigena. _Über die Eintheilung der Natur_, trans. Ludwig Noack. Philosophische Bibliothek, 86. Leipzig, 1870.

"Kochbuch von Maister Hannsen des von Wirtenberg Koch," ed. Wilhelm Wackernagel, _ZfdA_, IX (1853), 365-73.

Konrad von Megenberg. _Buch der Natur_, ed. Franz Pfeiffer. Stuttgart, 1861; repr. Hildesheim, 1962.

Lancelot, ed. Reinhold Kluge. 2 vols. DTM 42 und 47. Berlin, 1948 und 1963.

Libellus de natura animalium: a 15th Century Bestiary, facs. ed. J. I. Davis. London, 1958.

Lohengrin, ed. Heinrich Rückert. BNL, 36. Quedlinburg, 1858.

Lucidarius, ed. Felix Heidlauf. DTM 28. Berlin, 1915.

Mabinogion, trans. Gwyn Jones and Thomas Jones. London, 1963.

Macrobius, Ambrosius Theodosius. *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Jakob Willis. Leipzig, 1963.

_____. *Commentary on the Dream of Scipio*, trans. William Harris Stahl. Records of Civilization, 48. New York, 1952.

"Manuel und Amande: Bruchstücke eines Artusromans," ed. Oswald Zingerle, *ZfdA*, XXVI (1881), 297-307.

Meinauer Naturlehre, ed. Wilhelm Wackernagel. Bibliothek des Litterarischen Vereins, 22. Stuttgart, 1851.

Des Minnesangs Frühling, eds. Carl Lachmann et al. Neu bearbeitet Carl von Kraus. Leipzig, 1940.

Nibelungenlied, ed. Karl Bartsch, 19. Auflage Helmut de Boor. Wiesbaden, 1963.

Nigellus Wireker. *Speculum stultorum: The Book of Daun Burnel the Ass*, trans. & ed. Graydon W. Regenos. Austin, 1959.

Petrus Damianos. *De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*. MPL, CXLV, 763-792.

_____. *Epistolae*. MPL, CXLIV, 205-498.

Philippe de Thaun. *The Bestiary*, in *Popular Treatises on Science Written during the Middle Ages*, ed. Thomas Wright. Historical Society of Science. London, 1841, pp. 74-131.

Der altdeutsche Physiologus, ed. Friedrich Maurer. ATB 67. Tübingen, 1967.

Physiologus Bernensis, facs. ed. Christoph von Steiger und Otto Homburger. Basel, 1964.

Platon. *Sämtliche Werke*, trans. Friedrich Schleiermacher. Eds. Walter F. Otto et al. Rowohlt Klassiker. 6 vols. Hamburg, 1957-59.

Der Pleier. *Garel von dem blühenden Tal*, ed. M. Walz. Freiburg, 1892.

_____. *Meleranz*, ed. Karl Bartsch. Bibliothek des litterarischen Vereins, 60. Stuttgart, 1861.

_____. *Tandareis und Flordibel: ein höfischer Roman*, ed. Ferdinand Khull. Graz, 1885.

Plinius. *Natural History*, with an English trans. & eds. H. Rackham et al. Loeb Classical Library. 10 vols. London, 1938-62.

Rabanus Maurus. *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*. MPL, CXII, 849-1088.

_____. *De universo libri viginti duo*. MPL, CXI, 9-613.

Solinus, Caius Julius. *The Excellent and Pleasant Worke: Collectanea Rerum Memorabilium*, trans. Arthur Golding, introd. George Kish. Gainesville, Fla., 1955.

Der Stricker. *Daniel von dem blühenden Tal, ein Artusroman*, ed. Gustav Rosenhagen. Germanistische Abhandlungen, 9. Breslau, 1894.

Tacitus. *The Germania of Tacitus: a Critical Edition*, ed. Rodney Potter Robinson. Middletown, Conn., 1935.

Theobaldus. *Physiologus: De naturis duodecim animalium*, ed. Will Barnstone. Bloomington, Ind., 1964.

_____. *Der Physiologus*, trans. & ed. Otto Seel. Zürich, 1960.

"Der cechische Tristram," trans. Johannes Knieschek, *ZfdA*, XXVIII (1884), 261-358.

Ulrich von Türheim. *Tristan*, in: *Tristan von Meister Gotfrit von Straszburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim*, ed. E. von Groote. Berlin, 1825.

_____. "Bruchstücke eines mhd. *Cliges*," ed. A. Bachmann, *ZfdA*, XXXII (1888), 123-28.

Ulrich von Zatzikhoven. *Lanzelet*, ed. K. A. Hahn. Frankfurt/Main, 1845; repr. Berlin, 1965.

Vincentius Bellovalensis. *Speculum naturale*. 1624; facs. repr. Graz, 1964.

Der Wartburgkrieg, ed. T. A. Rompelmann. Amsterdam, 1939.

Wigamur. in Deutsche Gedichte des Mittelalters, eds. Friedrich Heinrich von der Hagen et al. Berlin, 1808.

Wirnt von Gravenberc. Wigalois, der Ritter mit dem Rade, ed. J. M. N. Kapteyn. Bonn, 1926.

Wisse, Claus und Philipp Colin. Parzifal: eine Ergänzung der Dichtung Wolframs von Eschenbach, ed. Karl Schorbach. Elsässische Litteraturdenkmäler, 5. Straßburg, 1888.

Wolfram von Eschenbach. Parzival, ed. Karl Lachmann. Berlin, 1926; repr. 1965.

_____. Parzival und Titurel, ed. Karl Bartsch. Deutsche Classiker des Mittelalters, 9-11. 3 vols. Leipzig, 1875-77.

_____. Parzival, trans. Helen M. Mustard and Charles E. Passage. New York, 1961.

2. Sekundärliteratur

Adler, Alfred. "Sovereignty in Chrétien's Yvain," PMLA, XLII (1947), 281-305.

Adolf, Helen. "The Ass and the Harp," Spec., XXV (1950), 49-57.

_____. "Personality in Medieval Poetry and Fiction," DVJS, XLIV (1970), 9-19.

Aiken, Pauline. "The Animal History of Albertus Magnus and Thomas of Cantimpré," Spec. XXII (1947), 205-225.

Amira, Karl v. "Thierstrafen und Thierprocesse," Mittheilungen des Institus für Oesterreichische Geschichtsforschung, XII (1891), 545-601.

Armstrong, Edward A. The Folklore of Birds: an Inquiry into the Origin and Distribution of some Magico-Religious Traditions. London, 1958.

Baier, Albert. "Der Eingang des Parzival und Gottfrieds Tristan," Germ., XXV (1880), 403-407.

Balss, H. Albertus Magnus als Zoologe. München, 1928.

Bartsch, Karl. "Einleitung," in Karl Bartsch ed., Herzog Ernst. Wien, 1869, pp. VII-CLXXII.

_____, ed. Kudrun. Leipzig, 1865.

Batereau, Otto. Die Tiere in der mittelhochdeutschen Literatur. Diss., Leipzig, 1909.

Batts, Michael S. "The Idealized Landscape in Tristan," Neophil., XLVI (1962), 226-233.

Bayet, Jean. "Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris," Rev.Arch., XLIV (1954), 21-68.

Beck, Heinrich. Das Ebersignum im Germanischen. Ein Beitrag zur germanischen Tiersymbolik. Quellen und Forschungen, N. F. 16. Berlin, 1965.

_____. "Waffentanz und Waffenspiel," in Festschrift für Otto Höfler zum 65. Geburtstag. Wien, 1968, I, 1-16.

Benecke, G. F. Wörterbuch zu Hartmanns Iwein. Wiesbaden, 1874; repr. 1965.

Benezé, Emil. Das Traummotiv in der mittelhochdeutschen Dichtung bis 1250. Halle, 1897.

Bernbeck, Ernst Jürgen. Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen. München, 1967.

Bernheimer, Richard. Wild Men in die Middle Ages: a Study in Art, Sentiment and Demonology. Cambridge, Mass., 1952.

Bindschedler, Maria. "Die Dichtung um König Artus und seine Ritter," DVJS, XXXI (1957), 84-100.

_____. "Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters," SchM, XLVII (1966), 694-713.

Blamires, David. Characterization and Individuality in Wolfram's Parzival. Cambridge, 1966.

Bocr, Helmut de. "Die Grundauffassung von Gottfrieds Tristan," DVJS, XVIII (1940), 262-306.

_____. Die höfische Literatur. Vol. II in Helmut de Boor und Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur. 8. Auflage. München, 1969.

_____. Über Fabel und Bîspel. MSB, 1966, 1. München, 1966.

Borges, Jorge Luis und Margarita Guerrero. Einhorn, Sphinx und Salamander: ein Handbuch der phantastischen Zoologie, trans. Ulla de Herrere. München, 1964.

Borst, Arno. "Das Rittertum im Hochmittelalter," Saeculum, X (1959), 213-231.

Bostock, J. K. "The Ant's Waist: a Query," Med.Aev., XXV (1956), 84-85.

Brehaut, Ernest. An Encyclopedist of the Dark Ages: Isidore of Seville. New York, 1912.

Brehm, Alfred. Brehms Tierleben: kleine Ausgabe. 5 vols. Leipzig, 1934.

Brodeur, Arthur Gilchrist. "The Grateful Lion," PMLA, XXXIX (1924), 485-524.

Brogsitter, Karl Otto. Artusepik. Sammlung Metzler, 38. Stuttgart, 1965.

Bruce, James Douglas. The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300. 2. Auflage. 2 vols. Gloucester, Mass., 1928; repr. 1958.

Brugger, Ernst. "Yvain and his Lion," MP, XXXVIII (1940), 267-287.

Bumke, Joachim. "Die Eberjagd im Daurel und in der Nibelungendichtung," GRM, XLI, NF X (1960), 105-111.

______. Wolfram von Eschenbach. Sammlung Metzler, 36. Stuttgart, 1966.

Chotzen, Th. M. "Le lion d'Owein (Yvain) et ses prototypes celtiques," Neophil., XVIII (1932-33), 51-58 & 131-136.

Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols, trans. Jack Sage. New York, 1962.

Clair, Colin. Unnatural History: an Illustrated Bestiary. London, 1967.

Combridge, Rosemary Norah. "The Problems of a New Edition of Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet," in Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik: Oxforder Colloquium 1966, eds. Peter F. Ganz & Werner Schröder. Berlin, 1968, pp. 67-80.

_____. *Das Recht im Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Philologische Studien und Quellen, 15. Berlin, 1964.

Crossgrove, William C. "Numerical Composition in Gottfried's *Tristan*: The Petitcreiu Episode," *MLQ*, XXX (1969), 20-32.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1954.

Dalby, David. *Lexicon of the Medieval German Hunt*. Berlin, 1965.

_____. "Der *maere wildenaere*," *Euph*., LV (1961), 77-84.

Dam, Jan van. "Tristanprobleme," *Neophil*., XV (1930), 18-32; 88-105; 183-201.

Deinert, Wilhelm. *Ritter und Kosmos in Parzival: eine Untersuchung der Sternkunde Wolframs von Eschenbach*. München, 1960.

Deutsche Philologie im Aufriß, ed. Wolfgang Stammler. Berlin, 1960.

Diefenbach, Lorenz. *Vergleichendes Wörterbuch der gothischen Sprache*. 2 vols. Wiesbaden, 1851; repr. 1967.

Dimler, Richard G., S. J. "Parzival's Guilt: a Theological Interpretation," *Monatshefte*, LXII (1970), 123-134.

Druce, G. C. "The Sow and Pigs; a Study in Metaphor," *Arch.Cant*., XLVI (1934), 1-6.

Duncan, Thomas Shearer. "The Weasel in Religion, Myth and Superstition," *Washington University Studies*, XII (Humanistic Series XLVI) (1924), 33-66.

Egert, Eugene. "The Artistic Use of Didactic Excursions in Hartmann von Aue's *Erec*," *Proceedings: Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, XX (1969), 34-38.

Eggers, Hans. "Strukturprobleme mittelalterlicher Epik, dargestellt am Parzival Wolframs von Eschenbach," *Euph*., XLVII (1953), 260-270.

Ehrismann, Gustav. Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. 4 vols. München, 1922-35; repr. 1966.

Eichhoff, Theodor. "Kundriens Pferd (L 312,5-18)," ZfdPh , LXXXII (1963), 92-93.

Eis, Gerhard. Mittelalterliche Fachliteratur. Sammlung Metzler 14. Stuttgart, 1967.

_____. "Mittelalterliche Fachprosa der Artes," in Deutsche Philologie im Aufriß, ed. Wolfgang Stammler. Berlin, 1960, II, 1103-1216.

_____. "Der Mythus vom Fischkönig in der altdeutschen Fachprosa," Arv., XXI (1965), 21-28.

_____. "Ein Merkspruch von den Kennzeichen eines guten Pferdes," in Mélanges de Linguistique et de Philologie: Fernand Mossé in Memoriam. Paris, 1959, pp. 129-139.

_____. Altdeutsche Zaubersprüche. Berlin, 1964.

Eliade, Mircea. Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism. London, 1961.

Ennemoser, Joseph. Geschichte der Magie. Wiesbaden, 1844; repr. 1966.

Erben, Johannes. "Zu Hartmanns Iwein," ZfdPh, LXXXVII (1968), 344-359.

Faral, Edmond. Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris, 1923.

_____. "La queue de poisson des sirènes," Rom., LXXIV (1953), 433-506.

Faust, Manfred. "Metaphorische Schimpfwörter," IF, LXXIV (1969), 54-125.

Ferguson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York, 1959.

Ferris, William N. "Arthur's Golden Dragon," RN, I (1959), 69-71.

Fleury, Jules. Histoire de la Caricature au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris, 1872.

Foerster, Wendelin. Wörterbuch zu Kristian von Troyes sämtlichen Werken. 2. Auflage Hermann Breuer. Halle, 1933; repr. Tübingen, 1967.

Friedman, John Block. "The Dreamer, the Whelp, and Consolation in The Book of the Duchess," Chaucer Review, III (1969), 145-162.

Frings, Theodor. Minnesinger und Troubadours. Berlin, 1949.

Froehner, Reinhard. "Tierkrankheiten und Beurteilung des Pferdes in der mittelalterlichen Dichtung," in Kulturgeschichte der Tierheilkunde. Konstanz, 1954, pp. 176-193.

Fromm, Hans. "Komik und Humor in der deutschen Dichtung des Mittelalters," DVJS, XXXVI (1962), 321-339.

_____. "Tristans Schwertleite," DVJS, XLI (1967), 333-350.

Glendinning, Robert James. "A Critical Study of the OHG Physiologus and its Influence." MA Thesis, University of Manitoba, 1959.

Goetz, Hermann. "Der Orient der Kreuzzüge in Wolframs Parzival," Archiv für Kulturgeschichte, XLIX (1967), 1-42.

Golther, Wolfgang. "Lohengrin," RF, V (1890), 103-136.

Goodall, Daphne Machin. Horses of the World. New York, 1967.

Graham, Victor E. "The Pelican as Image and Symbol," RLC, XXXVI (1962), 235-243.

A Greek-English Lexicon, eds. Henry George Liddell et al. Oxford, 1953.

Grimm, Jacob. "Allerhand zu Gudrun," ZfdA, II (1842), 1-5.

_____. "Die Falkenjagd," in Geschichte der deutschen Sprache. Leipzig, 1853, I, 31-37.

_____. Deutsche Mythologie, ed. Elard Hugo Meyer. 3 vols. Berlin, 1875-78.

_____ und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch. 16 vols. Leipzig, 1854-1954.

Grimm, Wilhelm. "Die mythische Bedeutung des Wolfes," ZfdA, XII (1865), 203-228.

Gruenter, Rainer. "Bauformen der Waldleben-Episode in Gotfrid's Tristan und Isold," in Gestaltprobleme der Dichtung, eds. Richard Alewyn et al. Bonn, 1957, pp. 21-48.

_____. "Der vremede hirz," ZfdA, LXXXVI (1955-56), 231-237.

_____. "Das wunnecliche tal," Euph., LV (1961), 341-404.

Gubernatis, Angelo de. Zoological Mythology. 2 vols. London, 1872.

Hagen, Paul. "Wolfram und Kiot," ZfdPh, XXXVIII (1906), 1-38.

_____. "Untersuchungen über Kiot," ZfdA, XLV (1903), 203-224.

Hahn, Ingrid. "daz lebende paradis," ZfdA, XCII (1963), 184-195.

_____. Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Medium Aevum 3. München, 1963.

Hamel, A. G. van. "Tristan's Combat with the Dragon," Rev.Celt., XLI (1924), 331-349.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, ed. Hanns Bächthold-Stäubli. 10 vols. Berlin, 1927-42.

Harris, Julian. "The Rôle of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain," PMLA, LXIV (1949), 1142-1163.

Haskins, Charles Homer. Studies in the History of Mediaeval Science. Cambridge, Mass., 1927.

Hatto, A. T. "Der 'âventiure meine' in Hartmann's Iwein," in Mediaeval German Studies Presented to Frederick Norman. London, 1965, pp. 94-103.

_____. "Der minnen vederspil Isôt," Euph., LI (1957), 302-307.

_____. "Poetry and the Hunt in Medieval Germany," AUMLA, XXV (1966), 33-56.

______. "Venus and Adonis--and the Boar," MLR, XLI (1946), 353-361.

Hauck, Karl. "Tiergärten im Pfalzbereich," Deutsche Königspfalzen I, Göttingen, 1963.

Helbling-Gloor, Barbara. Natur und Aberglaube im "Policraticus" des Johannes von Salisbury. Zürich, 1956.

Heller, Edmund Kurt. "Studies in the Alsatian Parzival," GR, V (1930), 109-126.

Helm, Karl. Altgermanische Religionsgeschichte. Heidelberg, 1913.

Hesse, Hans Rudolf. "Herzeloidens Traum," GRM, XII (1962), 306-309.

Hofer, Stefan. "Die Problemstellung im Erec," ZfrPh, XLVIII (1932), 123-128.

Höfler, Otto. Siegfried Arminius und die Symbolik. Heidelberg, 1961.

______. "Zur Herkunft der Heraldik," Festschrift für Hans Sedlmayr. München, 1962, pp. 134-200.

Holbrook, Richard Thayer. Dante and the Animal Kingdom. New York, 1902; repr. 1966.

Hollandt, Gisela. Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan: Wesenszüge, Handlungsfunktion, Motiv der List. Philologische Studien und Quellen, 30. Berlin, 1966.

Hortzschansky. "Gahmurets Wappen," ZfdPh, XII (1881), 73-77.

Howey, M. Oldfield. The Horse in Magic and Myth. New York, n.d.

Huby, M. "L'approfondissement psychologique dans Érec de Hartmann," EG, XXII (1967), 13-26.

Jackson, W. T. H. "The Role of Brangaene in Gottfried's Tristan," GR, XXVIII (1953), 290-296.

Jacoby, Günther. "Beitrag zu der Frage nach dem Übergange von dem tierischen Bewußtsein zu dem menschlichen, von der Tiersprache zu der Menschensprache," in Worte und Werte, eds. Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt. Berlin, 1961, pp. 142-152.

Jähns, Max. _Ross und Reiter in Leben und Sprache, Glaube und Geschichte der Deutschen_. 2 vols. Leipzig, 1872.

Janson, Horst Waldemar. _Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance_. London, 1952.

Jantsch, Heinz G. _Studien zum Symbolischen in der frühmittelhochdeutschen Literatur_. Tübingen, 1959.

Jauss, Hans Robert. _Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung_. Tübingen, 1959.

Johnson, L. P. "Lähelin and the Grail Horses," _MLR_, LXIII (1968), 612-617.

_____. "Characterization in Wolfram's _Parzival_," _MLR_, LXIV (1969), 68-83.

Johnson, Sidney M. "Herzeloyde and the Grail," _Neophil_., LII (1968), 148-156.

_____. "Parzival and Gawan: Their Conflict of Duties," in _Wolfram-Studien_, Ed. Werner Schröder. Berlin, 1970, pp. 98-116.

Jong, J. C. W. C. de. _Hartmann von Aue als Moralist in seinen Artusepen_. Diss., Amsterdam, 1964.

Kahane, Henry and Renée and Angelina Pietrangeli, "On the Sources of Chrétien's Grail Story," in _Festschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburstag_, ed. Kurt Baldinger. Tübingen, 1968, I, 191-233.

Kant, Karl. _Scherz und Humor in Wolframs von Eschenbach Dichtungen_. Heilbronn, 1878.

Kaufmann, Alexander. "Über Thierliebhaberei im Mittelalter," _Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft_, V (1884), 399-423.

Kemper, Raimund. "Noch einmal _wildenaere_," _Euph_., LVI (1962), 146-164.

Kienast, Richard. "Walthers von der Vogelweide ältester Spruch im 'Reichston': _Ich hôrte ein wazzer diezen_ (8,28 Lachmann)," _Gym_., LVII (1950), 201-218.

Kittredge, G. L. _Arthur and Gorlagon: Versions of the Werewolf's Tale_. New York, 1966.

Klein, Karl Kurt. "Das Freundschaftsgleichnis im Parzival-prolog," in Wolfram von Eschenbach, ed. Heinz Rupp, pp. 173-206.

Klemt, Ingrid. Hartmann von Aue: eine Zusammenstellung der über ihn und sein Werk von 1927 bis 1965 erschienenen Literatur. Köln, 1968.

Kloos, R. M. "Kaiser Friedrich II.: Literaturbericht 1950-56," Traditio, XII (1956), 426-456.

Kluge, Friedrich. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 19. Auflage Walther Mitzka. Berlin, 1963.

Knortz, Karl. Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur. München, 1913.

Köhler, Carl Sylvio. Das Tierleben im Sprichwort der Griechen und Römer. Hildesheim, 1881; repr. 1967.

Kolb, Herbert. "Isidor'sche 'Etymologien' im 'Parzival'," in Wolfram-Studien, ed. Werner Schröder. Berlin, 1970, pp. 117-135.

_____. Munsalvaesche: Studien zum Kyotproblem. München, 1963.

Krappe, Alexander H. "The Grail Messenger," Phil.Quart., XXVI (1947), 352-357.

_____. "The Hero Champion of Animals," MLQ, IV (1943), 267-279.

Kuhn, Hugo. "Parzival: Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter," in Hugo Kuhn, Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart, 1959, pp. 151-180.

Lauchert, Friedrich. Geschichte des Physiologus. Straßburg, 1889.

_____. "Der Einfluß des Physiologus auf den Euphuismus," Englische Studien, XIV (1890), 188-210.

Lausberg, Heinrich. Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 vols. München, 1960.

Leach, Maria. God Had a Dog: Folklore of the Dog. New Brunswick, 1961.

Leckie, William R., Jr. "Bestia de funde: Natural Science and the Jüngerer Titurel," ZfdA, XCVI (1967), 263-277.

Lee, Anthony van der. Der Stil von Hartmanns Erec. Diss., Utrecht, 1950.

Leubuscher, Rudolf. Über die Wehrwölfe und Thierverwandlungen im Mittelalter. Berlin, 1850.

Lexer, Matthias. Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 vols. Leipzig, 1872-78.

_____. Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 30. Auflage. Stuttgart, 1963.

Lexikon für Theologie und Kirche, eds. Josef Höfer und Karl Rahner. 10 vols. Freiburg, 1957-67.

Ley, Willy. Dawn of Zoology. Englewood Cliffs, N. J., 1968.

_____. The Lungfish, the Dodo, and the Unicorn: an Excursion into Romantic Zoology. New York, 1952.

Liebesschütz, Hans. Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen. Leipzig, 1930.

Linke, Hansjürgen. Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. München, 1968.

Lorenz, Konrad. Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen. Wien, 1954.

_____. Man Meets Dog, trans. Marjorie Kerr Wilson. Penguin Books, 1969.

Lucae, K. "Über den Traum der Herzeloyde im Parzival," ZfdPh, IX (1878), 129-135.

Ludvik, Dusan. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen deutschen Fachprosa (Pferdebücher). Ljubljana, 1959.

Lum, Peter. Fabulous Beasts. London, n. d.

McCulloch, Florence. Mediaeval Latin and French Bestiaries. Chapel Hill, N. C., 1962.

Martin, Ernst. Wolfram von Eschenbach: Kommentar. Halle, 1903.

_____, ed. Kudrun. 2. Auflage. Halle, 1902.

Maurer, Friedrich. Leid: Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit. Bern, 1951.

Méjean, Suzanne. "A propos de l'arbre aux oiseaux dans Yvain," Rom., XCI (1970), 392-399.

Mentz, Ferdinand. "Die klassischen Hundenamen," Phil., LXXXVIII (1933), 104-129.

Mentz, Richard. Die Träume in den altfranzösischen Karls- und Artusepen. Marburg, 1888.

Mergell, Bodo. Der Gral in Wolframs Parzival: Entstehung und Ausbildung der Gralssage im Hochmittelalter. Halle, 1952.

_____. Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen: II. Teil, Wolframs Parzival. Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, 11. Münster, 1943.

Messelken, Hans. Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur. Diss., Köln, 1965.

Meyer, Elard Hugo. Mythologie der Germanen. Straßburg, 1903.

Meyer, Richard M. "Zoologia poetica," ZfvL, XVI (1906), 468-478.

Milnes, Humphrey. "The play of opposites in Iwein," GLL, XIV (1960-61), 241-256.

Minis, C. "Die Bitte der Königin und das Hirschkopf- oder Kußmotiv in Erec," Neophil., XXIX (1944), 154-158.

Mockenhaupt, Benedikt. Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach. Bonn, 1942; repr. Darmstadt, 1968.

Mohr, Wolfgang. "Wandel des Menschenbildes in der mittelalterlichen Dichtung," WW, III (1952-53), 37-48.

_____. "Zu den epischen Hintergründen in Wolframs Parzival," in Mediaeval German Studies Presented to Frederick Norman. London, 1965, pp. 174-187.

Moret, André. "Le problème de l'interprétation du Tristan de Gottfried," in Mélanges de Linguistique et de Philologie: Fernand Mossé in Memoriam. Paris, 1959, pp. 322-329.

Moser, Hugo. "Zum Problem des 'mythischen Realismus' in der hochmittelalterlichen deutschen Epik," in Festschrift Josef Quint, eds. Hugo Moser et al. Bonn, 1964, pp. 163-167.

Mowatt, D. G. "Tristan's Mothers and Iwein's Daughters," GLL, XXIII (1969), 18-31.

Müller, Gunter. "Germanische Tiersymbolik und Namengebung," FMAS, II (1968),202-217.

Müller-Graupa, Edwin. "Verbale Tiermetaphern," Beiträge (Halle), LXXIX (1957), 456-491.

Negelein, Julius von. "Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult," ZfV, XI (1901), 406-420; XII (1902), 14-25 und 377-390.

Nitschke, August. "Tiere und Heilige: Beobachtungen zum Ursprung und Wandel menschlichen Verhaltens," in Dauer und Wandel der Geschichte: Festgabe für Kurt Raumer, eds. Rudolf Vierhaus und Manfred Botzenhart. Münster, 1966.

Nitze, William Albert. "The Romance of Erec, Son of Lac," MP, XI (1914), 445-489.

Ochs, Ernst. "Gottfrieds wildenäre," Archiv, CXCVII (1960), 126.

Ohly, Friedrich. "Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto," FMAS, II (1968), 162-201.

______. "Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter," ZfdA, LXXXIX (1958-59), 1-23.

Peter, Klaus. "Die Utopie des Glückes: ein neuer Versuch über Gottfried von Straßburg," Euph., LXII (1968), 317-344.

Peters, Emil. Der griechische Physiologus und seine orientalischen Übersetzungen. Berlin, 1898.

Piquet, F. L'originalité de Gottfried de Strasbourg. Lille, 1905.

Pretzel, Ulrich und Wolfgang Bachofer. Bibliographie zu Wolfram von Eschenbach. Berlin, 1968.

Puech, H.-Ch. "Le cerf et le serpent: Note sur le symbolisme de la mosaique découverte à l'Heuchir Messaouda," Cahiers archéologiques, IV (1949), 17-60.

Ranke, Friedrich. "Etwas vom Bärenfang im Mittelalter," ZfdPh, LXX (1949), 225-233.

Rathofer, Johannes. "Der 'wunderbare Hirsch' der Minnegrotte," ZfdA, XCV (1966), 27-42.

Reyding, William. "Narrative Structure, Free Association, and Chrétien's Lion," Sym., XXIII (1969), 160-163.

Richey, Margaret Fitzgerald. Studies in Wolfram von Eschenbach. London, 1957.

Richter, Julius. "Der Ritter zwischen Gott und Welt--ein Bild mittelalterlicher Religion bei Hartmann von Aue," Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte, XVI (1964), 57-69.

Riegler, Richard. Das Tier im Spiegel der Sprache: ein Beitrag zur vergleichenden Bedeutungslehre. Dresden, 1907.

Robinson, Margaret W. Fictitious Beasts: a Bibliography. London, 1961.

Ross, Werner. "Die Ecbasis captivi und die Anfänge der mittelalterlichen Tierdichtung," GRM, IV (1954), 266-282.

Rowland, Beryl. "Chaucer and the Unnatural History of Animals," Med.Stud., XXV (1963), 367-372.

_____. "'Owls and Apes' in Chaucer's Nun's Priest's Tale," Med.Stud., XXVII (1965), 322-325.

Ruh, Kurt. Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Grundlagen der Germanistik, 7. Berlin, 1967.

_____. "Zur Interpretation von Hartmanns Iwein," in Philologia Deutsch: Festschrift zum 70. Geburstag von Walter Henzen, eds. Werner Kohlschmidt et al. Bern, 1965, pp. 39-51.

Rupp, Heinz. "Wolframs Parzival-Prolog," in Wolfram von Eschenbach, ed. Heinz Rupp, pp. 369-387.

_____, ed. Wolfram von Eschenbach. Wege der Forschung, 57. Darmstadt, 1966.

Sacker, Hugh. "An Interpretation of Hartmann's Iwein," GR, XXXVI (1961), 5-26.

_____. An Introduction to Wolfram's Parzival. Cambridge, 1963.

Salmon, Paul. "The Wild Man in Iwein and Medieval Descriptive Technique," MLR, LVI (1961), 520-528.

Sawicki, Stanislaw. Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters. Germanische Studien, 124. Berlin, 1932.

Schirokauer, Arno. "Trist. 11699 (=Ranke, 11695)," GR, XXII (1947), 90-91.

_____. "Die Stellung Äsops in der Literatur des Mittelalters," Festschrift für Wolfgang Stammler, eds. Gerhard Eis et al. Berlin, 1953, pp. 179-191.

Schmidtke, Dietrich. Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500). Diss., Berlin, 1966.

_____. "Physiologus Theobaldi Deutsch," Beiträge (Tübingen), LXXXIX (1967-68), 270-301.

Schönbach, Anton E. Über Hartmann von Aue. Graz, 1894.

Schröder, Walter Johannes. "Bemerkungen zur Sprache Gottfrieds von Straßburg," in Volk, Sprache, Dichtung: Festgabe für Kurt Wagner, eds. Karl Bischoff et al. Gießen, 1960, pp. 49-60.

_____. "Die Parzivalgestalt Wolframs von Eschenbach," in Das Menschenbild in der Dichtung, ed. Albert Schaefer. München, 1965, pp. 83-102.

_____. Der Ritter zwischen Welt und Gott: Idee und Problem des Parzivalromans von Wolfram von Eschenbach. Weimar, 1952.

_____. Die Soltane-Erzählung in Wolframs Parzival. Heidelberg, 1963.

Schuster, Mauriz. "Der Phönix und der Phönix Mythos in der Dichtung des Laktantius," Commentationes Vindobonenses, II (1936), 55-70.

Schwab, Ute. Die bisher unveröffentlichten geistlichen Bispelreden des Strickers. Göttingen, 1959.

_____. Eber, aper und porcus in Notkers des Deutschen Rhetorik. Annali dell' Istituto Orientale di Napoli, Sezione Linguistica, 8. Rom, 1967.

Schwarzenberg, Karl. Adler und Drache: der Weltherrschaftsgedanke. Wien, 1958.

Schwencke, O. "Zur Ovid-Rezeption im Mittelalter. Metamorphosen-Exempel in biblisch-exegetischem Volksschrifttum," DPh, LXXXIX (1970), 336-346.

Schwietering, Julius. Die deutsche Dichtung des Mittelalters. 2. Auflage. Darmstadt, 1957.

_____. "Der Fischer vom See Brumbane," ZfdA, LX (1923), 259-264.

_____. Mystik und höfische Dichtung im Hochmittelalter. Tübingen, 1960.

_____. "Natur und art," ZfdA, XCI (1961-62), 108-137.

Scott-Giles, C. S. "Some Arthurian Coats of Arms," Coat of Arms, VIII (1965), 64; 332-339; IX (1966), 65; 30-35.

Senn, Alfred und Winfred Lehmann. Word-Index to Wolfram's Parzival. Series of MHG Word-Indices, 1. Madison, 1938.

Shepard, Odell. The Lore of the Unicorn. London, 1930.

Siecke, Ernst. Drachenkämpfe: Untersuchungen zur indogermanischen Sagenkunde. Leipzig, 1907.

Singer, Samuel. Wolframs Stil und der Stoff des Parzival. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, 180, 4. Wien, 1917.

Snelleman, Willem. Das Haus Anjou und der Orient in Wolframs "Parzival." Uitgever, 1941.

Snow, Ann. "Wilt, wilde, wildenaere: a Study in the Interpretation of Gottfried's Tristan," Euph., LXII (1968), 365-377.

Sparnaay, Hendricus. Hartmann von Aue: Studien zu einer Biographie. 2 vols. Halle, 1933-38.

_____. Sprache und Literatur des Mittelalters. Groningen, 1961.

Spitzer, Leo. "Auf keinen grünen Zweig kommen," MLN, LXIX (1954), 270-273.

Stammler, Wolfgang. "Die Freisinger Bestiensäule und Bischof Otto II.," in Studien zur Deutschen Philologie des Mittelalters, ed. Richard Kienast. Heidelberg, 1950, pp. 38-44.

Stein, Siegfried. Die Ungläubigen in der mittelhochdeutschen Literatur von 1050-1250. Diss., Heidelberg, 1932; repr. Darmstadt, 1923.

Steinberg, Anna. "Studien zum Problem des Schönheitsideals in der deutschen Dichtung des Mittelalters," Arch.Neophil., I, (1929-30), 1-17.

Steinen, Wolfram von den. "Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik," Symbolon, IV (1964), 218-243.

Steinhoff, Hans-Hugo. "Zur Entstehungsgeschichte des deutschen Prosa-Lancelot," in Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik: Oxforder Colloquium, eds. Peter F. Ganz und Werner Schröder. Berlin, 1968, pp. 81-95.

Stockum Theodorus Cornelius van. "Hartmann von Ouwes 'Iwein': Sein Problem und seine Probleme," Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie, XXVI (1963), 101-143.

Stolte, Heinz. "Drachenkampf und Liebestrank," DVJS, XVIII (1940), 250-261.

_____. Eilhart und Gottfried: Studien über Motivreim und Aufbaustil. Halle, 1941.

_____. "Der Erec Hartmann von Aues," ZfdB, XVII (1941), 287-300.

Tax, Petrus W. "Studien zum Symbolischen in Hartmanns *Erec*: Enites Pferd," *ZfdPh*, VIII (1963), 29-44.

_____. "Studien zum Symbolischen in Hartmanns *Erec*: Erecs ritterliche Erhöhung," *WW*, XIII (1963), 277-288.

_____. *Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman: Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg*. Philologische Studien und Quellen, 8. Berlin, 1961.

Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington, 1955-58.

Timpson, George F. "The Heraldic Element in Wolfram's *Parzival*," *GLL*, XIII (1959-60), 88-93.

Tristram, Henry Baker. *The Natural History of the Bible*. London, 1883.

Tubach, Frederic C. "The *locus amoenus* in the *Tristan* of Gottfried von Straßburg," *Neophil*., XLIII (1959), 37-42.

Valk, Melvin E. *Word-Index to Gottfried's Tristan*. Madison, Wis., 1958.

Verfasserlexikon: Die deutsche Literatur des Mittelalters, eds. Wolfgang Stammler und Karl Langosch. 5 vols. Berlin, 1933-55.

Vries, Jan de. *Altgermanische Religionsgeschichte*. 2 vols. Berlin, 1956-57.

Wackernagel, Wilhelm. "Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters," in *Kleinere Schriften*. Leipzig, 1872, I, 143-240.

Waddell, Helen ed. *Beasts and Saints*. London, 1960.

Wapnewski, Peter. *Hartmann von Aue*. Sammlung Metzler, 17. Stuttgart, 1967.

_____. "Herzeloydes Klage und das Leid der Blancheflur," in *Festgabe für Ulrich Pretzel*, ed. Werner Simon. Berlin, 1963, pp. 173-184.

_____. *Wolframs Parzival: Studien zur Religiosität und Form*. Heidelberg, 1955.

Weber, Gottfried. Gottfried von Straßburg. Sammlung Metzler, 15. Stuttgart, 1962.

_____. Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200. 2 vols. Stuttgart, 1963.

Wehrli, Max. "Romane und Legenden im deutschen Hochmittelalter," in Worte und Werte, eds. Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt. Berlin, 1961, pp. 428-443.

_____. "Ruodlieb und die Tiere," in Festschrift Josef Quint, eds. Hugo Moser et al. Bonn, 1964, pp. 251-261.

_____. "Strukturprobleme des mittelalterlichen Romans," WW, X (1960), 334-345.

_____. "Der Tristan Gottfrieds von Straßburg," Trivium, IV (1946), 81-117.

_____. "Wolfram von Eschenbach: Erzählstil und Sinn seines Parzival," Deutschunterricht, VI, 5 (1954), 17-40.

_____. "Wolframs Humor," in Wolfram von Eschenbach, ed. Heinz Rupp, pp. 104-124.

Weicker, Georg. Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Leipzig, 1902.

Weigand, Hermann J. Wolfram's Parzival: Five Essays, ed. Ursula Hoffmann. Ithaca, 1969.

Wellmann, Max. "Der Physiologus: eine religionsgeschichtlich-naturwissenschaftliche Untersuchung," Phil.-Suppl. Band, XXII (1930-31), 1-116.

Wesle, Carl. "Das Falkenlied des Kürenbergers," ZfdPh, LVII (1932), 209-215.

Wild, Friedrich. Drachen im Beowulf und andere Drachen. Wien, 1962.

_____. Gryps- Greif- Gryphon (Griffin): eine sprach-, kultur-, und stoffgeschichtliche Studie. Österreichische Akademie der Wissenschaften, 241. Wien, 1963.

Willson, Bernard. "Mystische Dialektik in Wolframs Parzival," ZfdPh, LXXIX (1960), 57-70.

_____. "Wolframs bispel," Wolfram-Jahrbuch, (1955), 28-51.

_____. "Wolframs Bogengleichnis," ZfdA, XCI (1961-62), 56-62.

Willson, H. B. "The Grail King in Wolfram's Parzival," MLR, LV (1960), 553-563.

_____. "Love and Charity in Hartmann's Iwein," MLR, LVII (1962), 216-227.

_____. "Sin and Redemption in Hartmann's Erec," GR, XXXIII (1958), 5-14.

_____. "The Symbolism of Belakane and Feirefiz in Wolfram's Parzival," GLL, XIII (1959-60), 94-105.

_____. "Vicissitudes in Gottfried's Tristan," MLR, LII (1957), 203-213.

Wilmans, W. ed. Walther von der Vogelweide. Germanistische Handbücher, 1. Halle, 1883.

Wilxzynski, Massimila. "A Study of the Yvain of Chrétien de Troyes." Diss., University of Chicago, 1940.

Winkler, Emil. "Das Kunstproblem der Tierdichtung, besonders der Tierfabel," in Hauptfragen der Romanistik: Festschrift für Philipp August Becker. Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher, 5. Heidelberg, 1922, pp. 280-306.

Wolf, Alois. "Zu Gottfrieds literarischer Technik," in Sprachkunst als Weltgestaltung: Festschrift für Herbert Seidler, ed. Adolf Haslinger. Salzburg, 1966, pp. 384-409.

Wolf, Werner. "Der Vogel Phönix und der Gral," Studien zur Deutschen Philologie des Mittelalters: Panzer-Festschrift, ed. Richard Kienast. Heidelberg, 1950, pp. 73-95.

Wolff, Ludwig. "Hartmann von Aue," WW, IX (1957-58), 12-24.

Wright, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. London, 1865.

Wynn, Marianne. "Scenery and Chivalrous Journeys in Wolfram's *Parzival*," *Spec*., XXXVI (1961), 393-423.

Yoshijima, Shigeru. "Die Landschaft in der höfischen Dichtung des Mittelalters," *Doitsu Bungaku*, XLIII (1969), 130-140.

Zingerle, Ignaz Vincenz. *Die deutschen Sprichwörter im Mittelalter*. Wien, 1864.

Zips, Manfred. "Zur Löwensymbolik," in: *Festschrift für Otto Höfler zum 65. Geburtstag*, eds. Helmut Birkhan et al. Wien, 1968, II, 507-518.